EL AMANTE CINE
Nº 161
OCTUBRE
2005

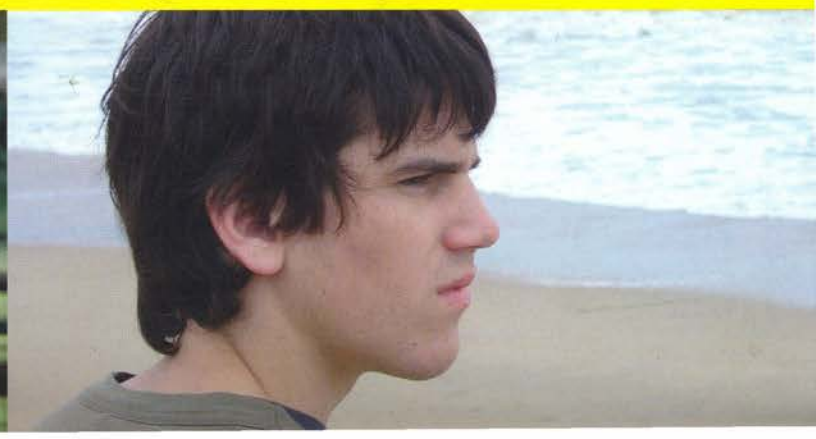
# Dos bodas y un funeral

**El cadáver de la novia**
Los muñecos dark de Tim Burton

+ STOP-MOTION
**ESPECIAL ANIMACIÓN**

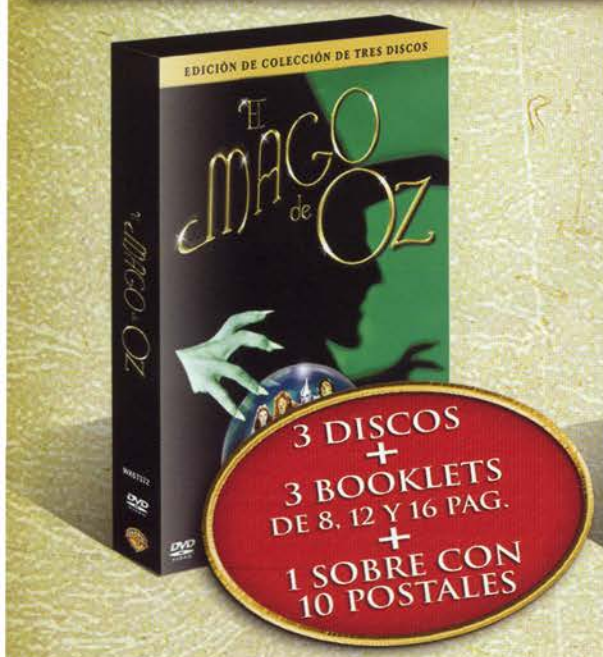
**Tiempo de valientes** Entrevista con Damián Szifrón + **Como un avión estrellado** Entrevista con Ezequiel Acuña + **Adictos al sexo** Perfil de John Waters + **Iluminados por el fuego** Una película autoritaria + **Joaquín Jordá** + **Wallace y Gromit, la batalla de los vegetales**

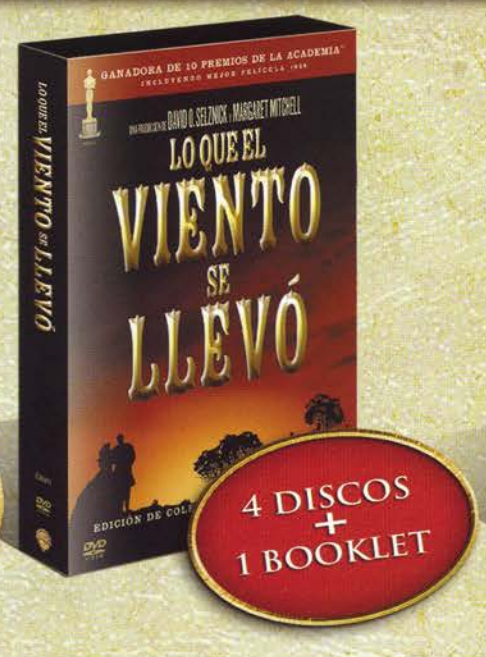
ARG $ 9,50
URU $ 95
AÑO 14
ISSN 150636
0161
9 770329 260003

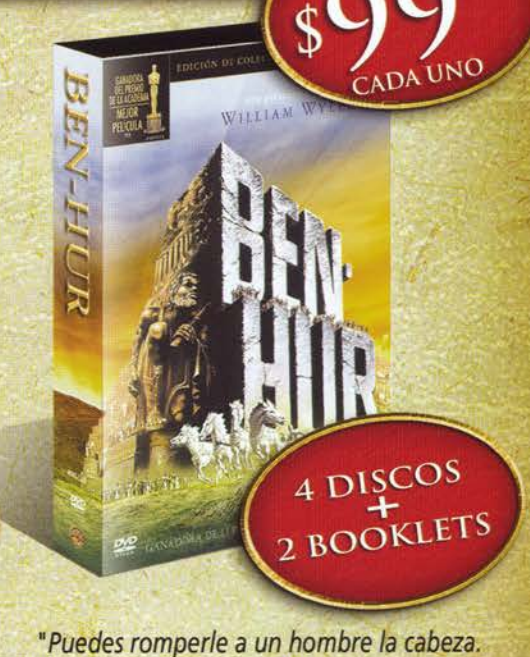


# TRES PELÍCULAS QUE HICIERON HISTORIA. TRES DVDS QUE HARÁN FUTURO.

A SÓLO $99.90 CADA UNO




*"Toto, tengo la sensación que ya no estamos en Kansas"* - **Dorothy**

*"Francamente querida, me importa un bledo"* - **Rhett Butler**

*"Puedes romperle a un hombre la cabeza. Arrestarlo. Puedes encerrarlo en un calabozo. ¿Pero cómo combatir una idea?"* - **Sextus**

## LOS CLÁSICOS QUE VISTE MIL VECES, LOS EXTRAS QUE VERÁS POR PRIMERA VEZ.

©Warner Home Video. Todos los derechos reservados.

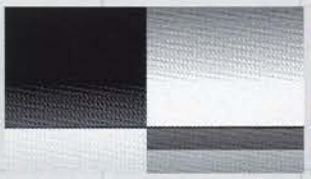
**CONSEGUILOS EN DISQUERÍAS, SUPERMERCADOS, LIBRERÍAS Y VIDEOCLUBES DE TODO EL PAIS.**

AVH

ARTES GRAFICAS LIBROS Y PUBLICACIONES MUSICA Y AUDIOVISUALES COLECCIONISMO Y OBJETOS ARTES INDUSTRIALES, DISEÑO Y ARTESANIA ARTES PLASTICAS

# @cceder

Un camino abierto a la cultura



**A partir de ahora, la Ciudad de Buenos Aires cuenta con un servicio único en el mundo: Acceder, el registro digital de los bienes culturales de la Ciudad.**

**Acceder**, para preservar el patrimonio y ponerlo al alcance de todos.

**www.acceder.buenosaires.gov.ar**

SECRETARIA DE CULTURA

gobBsAs

# EL AMANTE CINE Nº161

**OCTUBRE 2005**

Y sí, el cambio de diseño nos afectó. Traducido: el número pasado se nos colaron algunos errores y se los vamos a achacar todos al cambio de diseño. Veamos algunos de los más llamativos: el de "bajada que aclare algo del tema" debajo de un título de una entrevista es típico error de rediseño. Que faltara una película de Del Carril, **El negro que tenía el alma blanca**, en la filmografía del susodicho, también (nuestra pizpireta diseñadora propone hacer filmografías, otra fuente de errores posibles; a ver si ahora hicimos bien la de Jordá). Y estamos tratando de encajarle la culpa al diseño de la muerte de Danny Aiello mentada por Noriega en un artículo de la sección DVD. El Danny continúa vivo, tal vez Noriega se haya confundido con otro actor de muerte reciente como Rodolfo Valentino o James Dean. Gracias a los lectores que, con humor, volvieron a poner al gran Danny entre los vivos.

Entramos en la última parte del año con un número poderoso, de menú variado. Una cuantas entrevistas (una al español Joaquín Jordá acompañada de un excelente perfil escrito por nuestro colaborador hispano); un paquete especial de animación con plastilina, crealina, brillantina y otras cosas pegajosas; y una fuerte cobertura del cine argentino. Uy, nos metimos en terreno cenagoso sin hablar de la película Lucrecia Martel. Pablo Sirvén en *La Nación* sigue con sus notas, que mezclan lo que él cree que es el cine iraní junto con sus veredictos sobre cine argentino a partir de lo que él llama "veredicto indiscutible de las boleterías" (¿?). Por acá, incurrimos en lo que algunos ven como un desatino: polemizamos sobre **Tiempo de valientes**, un éxito casi seguro de público; defendemos **La dignidad de los nadies**, un fracaso total de boletería; defendemos **Como un avión estrellado**, que vaya a saber uno cómo le irá; y atacamos **Iluminados por el fuego**, que dicen por casi todos lados que es buena y necesaria, que le va bien, que gana premios y que gusta a más no poder. Como siempre, nuestra coherencia es nuestra independencia para pensar los cines que aspiran a ser masivos y los cines que tienen objetivos distintos. El cine es amplio y variado, las miradas también deberían serlo.


**Director**
Gustavo Noriega
**Jefe de redacción / Editor**
Javier Porta Fouz
**Asesora periodística**
Claudia Acuña
**Productora general**
Mariela Sexer
**Diseño gráfico**
Mariana Marx
**Colaboraron en este número**
Gustavo J. Castagna
Eduardo A. Russo
Jorge García
Alejandro Lingenti
Marcela Gamberini
Diego Brodersen
Leonardo M. D'Espósito
Juan Villegas
Diego Trerotola
Marcelo Panozzo
Eduardo Rojas
Manuel Trancón
Nazareno Brega
Juan P. Martínez
Fabiana Ferraz
Juan Manuel Domínguez
Lilian Laura Ivachow
Milagros Amondaray
Agustín Campero
Federico Karstulovich
Jaime Pena
Marcos Vieytes
Tomás Binder
Ezequiel Schmoller
Marcela Ojea
Agustín Masaedo
Hernán Schell

**Correspondencia a**
Lavalle 1928
C1051ABD
Buenos Aires, Argentina
**Telefax**
(5411) 4952-1554

**E-mail**
amantecine@interlink.com.ar
**En internet**
http://www.elamante.com

*El Amante* es propiedad de Ediciones Tatanka S.A.


Derechos reservados, prohibida su reproducción total o parcial sin autorización.


Registro de la propiedad intelectual Nro. 83399
**Preimpresión, impresión digital e Imprenta**
Latingráfica. Rocamora 4161, Buenos Aires.
Tel 4867-4777
**Distribución en Capital**
Vaccaro, Sánchez y Cía. S.A.
Moreno 794 9º piso. Bs. As.
**Distribución en el interior**
DISA S.A.
Tel 4304-9377 / 4306-6347


## SUMARIO

### Estrenos


**2** El cadáver de la novia
+ una mirada sobre Tim Burton

**8** Wallace y Gromit, la batalla de los vegetales
+ animación *stop-motion*

**14** Como un avión estrellado
+ entrevista con Ezequiel Acuña

**19** Adictos al sexo
+ perfil John Waters

**22** Tiempo de valientes
Entrevista con Damián Szifrón
+ polémica

**28** La dignidad de los nadies

**30** Iluminados por el fuego

**32** Los rompebodas
+ perfil Vince Vaughn

**34** Vuelo nocturno

**35** Cautiva
Polémica

**36** Yesterday, La llave maestra, Espejo para cuando me pruebe el smoking

**37** En buena compañía, Un minuto de silencio, Hechizada

**38** El luchador; Se busca pareja; Cuatro hermanos; Más allá de la muerte; Stealth, la amenaza invisible

**39** De uno a diez

**40** Joaquín Jordá: perfil + entrevista

**46** Festival de Montreal


### Fuera del cine


**50** DVD

**55** Música

**56** Adelanto DocBsAs

**58** Amores y anarquías

**60** Desde España

**61** Correo

**64** Llego tarde

# Signos de los tiempos

por **Javier Porta Fouz**

**El cadáver de la novia**
Corpse Bride
Reino Unido, 2005, 76'
**DIRECCIÓN** Tim Burton, Mike Johnson
**PRODUCCIÓN** Allison Abbate, Tim Burton
**GUIÓN** John August, Pamela Pettler, Caroline Thompson
**FOTOGRAFÍA** Pete Kozachik
**MONTAJE** Chris Lebenzon, Jonathan Lucas
**MÚSICA ORIGINAL** Danny Elfman
**DISEÑO DE PRODUCCIÓN** Alex McDowell
**DIRECCIÓN DE ARTE** Nelson Lowry
**SONIDO** Martin Cantwell
**INTÉRPRETES** (voces) Johnny Depp, Helena Bonham Carter, Emily Watson, Victoria Everglot, Tracey Ullman, Paul Whitehouse, Joanna Lumley, Albert Finney, Richard E. Grant, Christopher Lee, Michael Gough, Jane Horrocks, Enn Reitel, Deep Roy, Danny Elfman, Stephen Ballantyne, Lisa Kay.

***Atención*** *Quizá esta crítica cuente el final de esta y de otras películas. Y, encima, tal vez hasta se tarde mucho en empezar a hablar de* **El cadáver de la novia.**

"La ironía es entonces lo que le es dado inmediatamente al crítico: no el ver la verdad, según la frase de Kafka, sino el serlo, de modo que tengamos derecho de pedirle, *no háganos creer en lo que usted dice*, sino: *háganos creer en su decisión de decirlo*".
**Roland Barthes** en Crítica y verdad.

Ya todos seguramente saben que existe un grupo llamado Coldplay. Y que este año sacó su, dicen, esperado tercer álbum en estudio, llamado *X&Y*. Se lee por ahí que "son la banda más grande del mundo" (¿?). También se leen críticas del nuevo disco que, si uno las consume con un poco de atención, están diciendo que en realidad estos cuatro ingleses Coldplay, o play cold, o cool play, tocan frío y sin personalidad. Busco, para citar, la revista española *Rockdelux*, la encuentro y veo que como título de tapa ponen "El signo de los tiempos - Coldplay - Échale la culpa a U2". Me digo que sigo con mi título para esta nota, que lo escribí antes de agarrar la revista, sumergida en una pila de cachivaches. Hay una nota larga sobre los tipos estos, especialmente sobre el cantante Chris Martin. Y una crítica del disco, firmada por David Morán, con una foto muy cool del grupo, y el epígrafe dice "ni chicha ni *limoná*". Llegando al final de la crítica del disco, leo: "Puede que al lado de Keane y demás figurantes del pop británico, *X&Y* siga pareciendo la obra de unos genios, pero, por muy hambriento que esté el mundo de estrellas, habrá que convenir que estos Coldplay no brillan como antes. Calientan, pero no queman". Voy a la página web de All Music, una gente que además edita en libro maravillosas guías de música. La crítica del disco *X&Y* la firma uno de los críticos principales, Stephen Thomas Erlewine, y le pone cuatro estrellas sobre cinco. Pero si uno lee con atención, dice que el disco es más bien prolijito pero estéril, impecable pero sin riesgos, y racional y limpito pero falto de pasión y de fuerza. "Rockear está simplemente en contra de su naturaleza", dice Erlewine.

El sonido de Coldplay y de sus imitadores inunda hoy las imágenes, que quieren ser etéreas, de publicidades de coches y de otros productos que muestran planos paisaje en escorzo conseguidos con travellings voladores ni lentos ni rápidos, más bien semi-lentos o semi-rápidos. La música esta es semi, es decir, ni chicha... Y en un mundo semi, la música más consumida es inofensiva, insípida e inodora, de fondo y nunca de fonda. Es Coldplay. En un mundo semi, el cineasta cool es alguien como Quentin Tarantino, que al llegar a *Kill Bill*, su película "muy esperada", la hizo semi: en dos partes. Un poco violenta, un poco en blanco y negro (un poco porque da *artie* y un poco porque me banco que me censuren la sangre), un poco de citas de cosas conocidas y un poco de cosas minoritarias, un puñado de conversaciones ingeniosas y otras pavotas, algunas chicas fatales pero madres antes que asesinas. Como el "esperado" disco de Coldplay, *Kill Bill* tiene los ingredientes para seducir al consumidor de los sig-

nos de los tiempos: ¡me compré un teclado!, en el caso de Coldplay. ¡Ey, vestí a una chica alta de amarillo y le hice pegar patadas!, en ya saben qué. *X&Y* –objeto hecho por personalidades que se adaptan a los signos de los tiempos sin subvertirlos– y *Kill Bill* –ídem, pero hay que decir que hace ya años Tarantino era una personalidad desafiante– se encaminan al olvido mes a mes. Mientras tanto, Tim Burton, en el año de su regreso a la plena forma y a los cuentos de fonda, ha hecho otra película que crecerá con el tiempo (como ocurrió con *El extraño mundo de Jack*, 1993, y ya un clásico), pero que tal vez se les pase de largo a los que se aburren con *El aura* de Fabián Bielinsky, otra apuesta por la perdurabilidad.

Me explico: *El aura* es una película que tal vez se relacione con su época y que puede ayudar a leerla, pero no es "del momento". Bielinsky arma un personaje que tiene poco que ver con la sensibilidad media –de hecho, es un rechazado que ama su oficio y escucha a Vivaldi a todo volumen–, y lo hace vivir en un mundo creado, inventado. *El aura* permite sumergirse en otro mundo, sin negarse realismo y realidad material cinematográfica; a fin de cuentas, la mecánica de esa hipnosis que debe ser el cine es la mecánica real y realista de los sueños, decía Jean Cocteau. *El aura* no es un remedo de este país de tristes circunstancias con una historia obligada a satisfacer al espectador acostumbrado al ritmo argumental de *Son soderos* o similares. *El aura* rechaza la vulgaridad y se esconde con armas audiovisuales en un mundo áspero, verde y gris, mayormente nublado. Y el taxidermista escucha música en su taller mientras rearma unos bichos muertos.

"¿Habría algo más prodigioso que un auténtico fantasma? El inglés Jonson anheló, toda su vida, ver uno; pero no lo consiguió, aunque bajó a las bóvedas de las iglesias y golpeó féretros. ¡Pobre Jonson! ¿Nunca miró las marejadas de vida humana que amaba tanto? ¿No se miró siquiera a sí mismo? Jonson era un fantasma, un fantasma auténtico; un millón de fantasmas lo codeaba en las calles de Londres. Borremos la ilusión del Tiempo, compendiemos los sesenta años en tres minutos, ¿qué otra cosa era Jonson, qué otra cosa somos nosotros? ¿Acaso no somos espíritus que han tomado un cuerpo, una apariencia, y que luego se disuelven en aire y en invisibilidad?"
**Thomas Carlyle,** en "Sartos Resartus", 1833, compilado en **Antología de la literatura fantástica** (Borges, Bioy Casares, Ocampo).

El mundo de *El cadáver de la novia* es un mundo realista. Un territorio materialmente habitable en el que los personajes se mueven en un espacio palpable, que invita a meterse dentro de la pantalla, al modo de tempranas experiencias keatonianas. Hay en *El cadáver de la novia* una espacialidad invitante permitida por el *stop-motion* y que desmarca a esta película de la mucha comparsa de animación por computadora, que por lo general triunfa o no según tenga mayor o menor ingenio en el guión, pero no por crear mundos (uno tiene

El territorio de **El cadáver de la novia** invita a meterse dentro de la pantalla.

la sensación de que si se mete en películas como *Madagascar* o *Shrek* –bueno, llegado el caso de que uno tenga ganas– va a perder las tres dimensiones y va a quedar aplastado y resbalar haciendo un chirrido de cartoon). Películas hechas a contracorriente, tanto *El cadáver de la novia* como *El extraño mundo de Jack* (*Nightmare before Christmas*, no dirigida por Burton pero sí su creación) trabajan sobre la idea de meterse y salir de mundos o tierras distintas. En *El extraño mundo de Jack*, la disyuntiva espacial que se daba era ramificada: en primer lugar, era el "mundo real" *versus* las diferentes "tierras festivas", y dentro de estas se contraponía el espacio navideño al de Halloween. Por supuesto, era mucho más lindo y divertido y más habitable el de Halloween; el de la Navidad se asemejaba demasiado al suburbio al modo década del 50 de *El joven manos de tijera*. En *El cadáver de la novia* las tierras opuestas son la tierra de los vivos y la tierra de los muertos, y las dos, territorios del pasado llenos de magia y de encanto arquitectónico y de curvas y ornamentos de belleza inútil (dicho esto como máximo elogio). Estas tierras se oponen a la tierra del presente del espectador que quiere, como Buster en *Sherlock Jr.*, meterse dentro de la pantalla, a vivir las aventuras de Victor (con la voz y la oscuridad de Johnny Depp), que debe elegir entre el amor de una mujer viva y el de una muerta. "Don Víctor y sus dos minas" podría ser la versión picaresca criolla, pero estamos en una película de Tim Burton (codirigida con Mike Johnson, quien había trabajado en *El extraño mundo de Jack* como animador asistente), así que el tono será dark. En el caso de *El cadáver de la novia*, emotivo y dark. Victor ama a Victoria (Emily Watson) desde que la ve –recién la ve un rato antes de casarse, porque es un casamiento arreglado– y disfrutan de la música juntos. Pero Emily (Helena Bonham Carter), enterrada vestida de novia, sale de su tumba y caza/casa al trémulo Victor.

Más que un argumento, *El cadáver de la novia* tiene una brevísima idea tomada de un relato tradicional, dicen, ruso; pero Michael Atkinson del *Village Voice* asevera con seguridad que la historia proviene de SY Agnon y Scholem Aleijem, escritores judíos que recuperaron viejas tradiciones orales de su cultura. De cualquier manera, importan menos las vueltas y revueltas de las tumbas argumentales que el espíritu de la película (al igual que en *El aura*). Y si de espíritus hablamos, hay que decir que *El cadáver de la novia* es un título absolutamente ridículo, ya que no se trata de una película de morgue ni de "hay un muerto en el ropero", como en el tonto y subrayado final de *La dama de honor* de Chabrol. La película de Burton debió titularse en castellano "La novia cadáver" o "La novia cadavérica", porque ella "está viva": tiene espíritu, desea, etc. Su contra es que *es* un cadáver, no que *tiene* un cadáver. Emily, la novia cadáver, es azul y tiene algún que otro miembro desmontable (como la Sally de Jack), pero es increíblemente sexy, con una de sus piernas torneadas y sus tetas azules pero turgentes. Como los bicharracos en armado de *El aura* para el taxidermista, lo muerto tiene aquí un encanto inusual, y Burton hace que el encanto de su novia cadavérica (la muy pálida Bonham Carter es la pareja de Burton en el "mundo real") sea erótico, vital y carnal además de espiritual. Fascinante, retorcida y oscura, la presencia fantasmal de Emily barre con otro signo de los tiempos: la moda de películas de fantasmas nipona-americana, en la que los muertitos tejen complicados entuertos argumentales y se hacen presente antes por la cámara y su violencia que por ser una presencia ellos mismos.

**El cadáver de la novia** es generosa estrategia antes que táctica mezquina, es un mundo (o varios) antes que un pequeño cubículo.

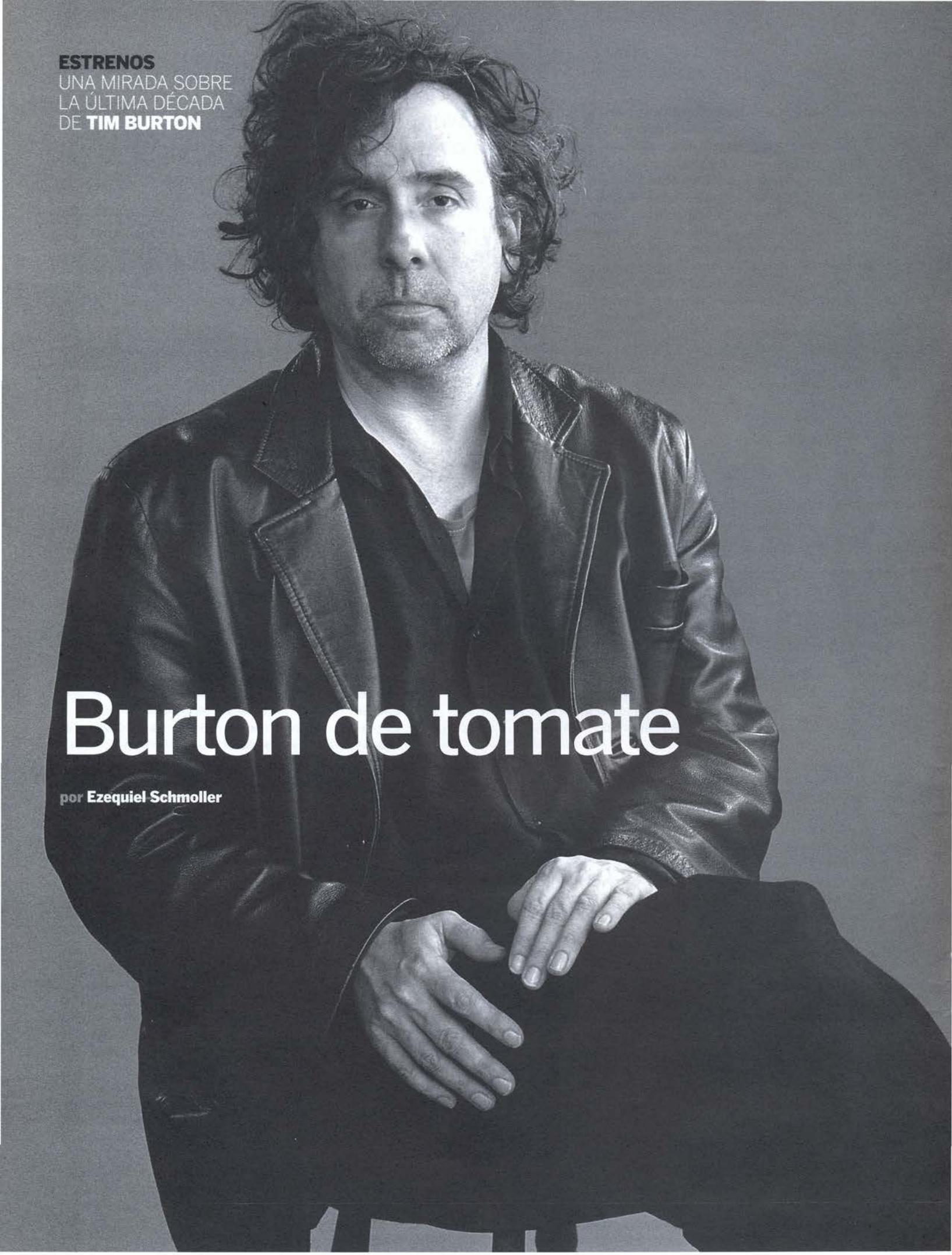
La tierra de los muertos tiene bailes, colores, movimiento, bullicio, pulsión vital. La tierra de los vivos, en cambio, tiene tonos ocres y una atmósfera pesadillesca de convenciones abrumadoras, y un cura temible interpretado por Vincent Price, y sólo los breves momentos en los que Victor y Victoria están juntos prometen alegría. Por supuesto, una alegría contenida, o "gloomy", es decir, sombría con otros aderezos: esto es Burtonlandia.

Los integrantes del triángulo de *El cadáver de la novia* son los personajes agradables de la historia (por supuesto, junto a los habitantes de la tierra de los muertos), y a los tres les gusta la música, es decir, apasionarse por y con la música. Y como seres apasionados que son, toman decisiones que tiene que ver con personalidades que laten y no con el arreglo a un plan geométrico racional. Burton propone una película a contracorriente de los signos de los tiempos, con protagonistas guiados porque quieren, con amplitud, y no manejados por lo que quieren, en pequeñas dosis y con pequeños cercos. *El cadáver de la novia* es generosa estrategia antes que táctica mezquina, es un mundo (o varios) antes que un pequeño cubículo, es material y maleable antes que una imagen plana, es la calidad de sonido de un cd antes que la compresión de un mp3 (compriman un muñequito de plastilina y verán que pierde su forma, su distintividad original).

Como película personal, arriesgada, contra los asépticos signos de los tiempos, a *El cadáver de la novia* pueden achacársele fallas: que los personajes son muy simples (siempre hay gente que quiere cosas sobreproducidas, como las secuencias tarantinescas o las canciones de Coldplay), que no todos los chistes tienen el mismo nivel o que las canciones de Danny Elfman no son tan buenas ni tan memorables como las de *El extraño mundo de Jack*. Pero las cualidades de *El cadáver de la novia* tienen poco que ver con la suma de sus partes y con establecer un promedio de calidad extraído de la calificación rubro por rubro; se trata de una película que es un mundo, una carta jugada por un creador, una apuesta de Burton por hacerse visible mediante las grises telarañas de *El cadáver de la novia* ("sólo me gustan los films que se parecen a sus autores", decía Jean-Luc Godard en 1959 al hablar del cine de Jacques Demy).

En un mundo de canciones de Coldplay y dvds de Tarantino de venta directa, con "artistas estrella" que tienen miedo de estrellarse y se cuidan para aparecer sensibles pero sin emociones y cancheros pero no verdaderamente transgresores, volvió Tim Burton con chocolates y muertitos en un mismo año. Les dijo definitivamente adiós a los monos y volvió a estar convencido de sus historias, de sus oscuridades y de que contar una y mil veces cómo son los rincones más oscuros de su mundo personal puede producir los sueños más reales, esos que nos ayudan a despertarnos del sopor y la medianía. A diferencia de otros éxitos de consumo cultural, *El cadáver de la novia* es la película de una persona, una despreocupada por si el final con las mariposas es considerado cursi (ni Coldplay ni Tarantino corren ese riesgo) por aquellos que apenas saben ser sensibles todo el tiempo y no emocionarse cuando la situación lo amerita. **[A]**

**ESTRENOS**
UNA MIRADA SOBRE
LA ÚLTIMA DÉCADA
DE **TIM BURTON**



# Burton de tomate

por **Ezequiel Schmoller**

En *Vincent*, uno de sus primeros cortometrajes, Burton ya conjugaba dos de las constantes que habrían de marcar a fuego el resto de su cine. Con las citas a Poe, el homenaje a Vincent Price (suya es la voz en off del corto) y el empleo de la iconografía de películas de terror de clase B, TB empezaba a construir y barnizar su cine, que a pesar de esta apelación a universos ajenos era y es rabiosamente personal. Esto, por un lado. Por el otro, poblaba sus mundos con personajes buenos, tontos, ingenuos y/o soñadores, a los que esta iconografía oscura, sórdida, hostil y/o sobrecargada les quedaba evidentemente grande. No importa si Vincent tenía la apariencia de ser un chico normal y tímido, él quería ser un atormentado. Y Burton estaba de su lado. El caso paradigmático de personaje romántico en busca de su verdadera identidad es el de Ed Wood: con todas las circunstancias adversas y contra toda opinión ajena, lucha y consigue ser, o sentirse, mujer y cineasta. Y hasta logra ambos cometidos a la vez cuando filma una escena de *Plan 9* vestido con ropa femenina.

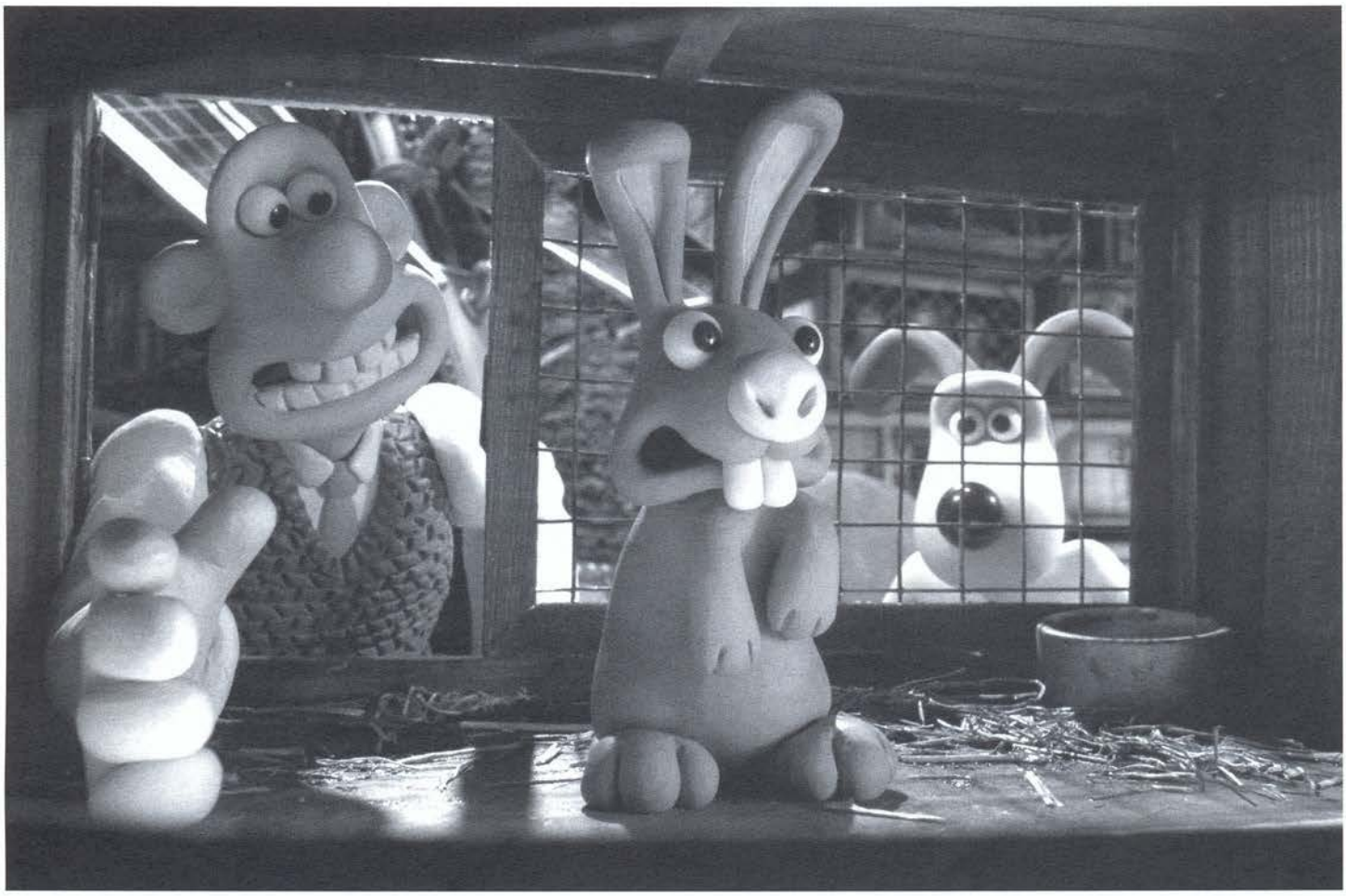
¿Por qué decimos que algo es raro? ¿Quién es anormal? ¿Quién diferente? Bueno, en principio todas estas son cualidades relacionales y no ontológicas. Suena pomposo pero es más bien sencillo: algo es raro sólo *comparado* con otra cosa. Esto Tim Burton lo sabe y lo explota muy bien. Edward Scissorhands es especialmente *freak* en el contexto en que está situado. Y esto no significa simplemente que si viviera en una comunidad de engendros manos de tijeras se adaptaría bien. O sí, pero no sólo eso. Es un poco más sutil. Yo creo que le alcanzaría, por ejemplo, con vivir en una gran ciudad. No tendría muchos problemas para adaptarse a Nueva York, que albergó a gente más rara todavía. Pero en ese pueblito de casitas y personas calcadas y repetidas, alguien tan *The Cure* hace ruido, no encaja. La obra de Burton está habitada por personajes que, justamente, pegan mal en determinado contexto. Como el Jack de *El extraño mundo de Jack* (Burton la coescribió y produjo, pero no la dirigió), que es popular y querido en la ciudad de Halloween y causa terror cuando viaja a la ciudad de Navidad. Y hasta pasa en *Batman*, que es un superhéroe porque Ciudad Gótica está llena de cínicos, corruptos e indiferentes. En Suecia, más que evitar suicidios, no tendría mucho trabajo que hacer. "No sos exactamente normal", le dice Kim Basinger a Micheal Keaton cuando la lleva a la baticueva. "El mundo tampoco es exactamente normal", responde él. Esta conversación (que podría darse en cualquiera de sus films) ilustra exactamente lo que afirmaba: la anormalidad necesita de un contexto. En el contexto del cine de hoy, las películas de TB tampoco son exactamente normales.

Con todo, a partir de *Ed Wood* se nota en su filmografía un ligero cambio. No es la batalla de Stalingrado de su carrera, pero su cine empieza a apuntar a otro lado, y con otro calibre. Para empezar, el tema de la no pertenencia empieza a desaparecer, o a hacerse menos evidente. Sus películas empiezan a ser mucho más coloridas y luminosas (*Mars Attack!*, *Big Fish*), más graciosas (aunque *Beetlejuice* tenía sus momentos, el humor nunca había llegado tan lejos como en *Charlie y la fábrica de chocolate*, que tiene secuencias enteras construidas en función de un chiste) y los héroes ya no son tan solitarios ni tan anormales (*Charlie...*). Incluso, muchas de sus últimas películas manejan cierto nivel de ironía, más inocentona que cínica, pero ironía al fin. Toda ironía implica un distanciamiento, porque maneja un doble discurso: se muestra A pero se implica B. Ergo, las películas más "maduras" de TB imponen algo de distancia. No mucha, pero algo. El tiempo diluyó parte del fervor adolescente de sus inicios.

El sitio de Internet *politicalcompass.org* nos pone frente a una serie de afirmaciones y nos invita a posicionarnos frente a ellas. Con cada una de las afirmaciones podemos elegir: (a) estar muy de acuerdo, (b) estar de acuerdo, (c) estar en desacuerdo, (d) estar muy en desacuerdo. Según lo elegido, el programa nos muestra en un gráfico cuál es nuestra orientación política. Más allá de que el cuestionario nos "empuje" a la izquierda (si no, no entiendo cómo mi abuelo, que lee *La Nación* y *Ámbito Financiero*, haya salido un poco a la izquierda), completarlo es una tarea increíblemente divertida. Entre afirmaciones del tipo "el arte abstracto que no representa nada no debería considerarse arte" o "cuanto más libre es el mercado, más libre es la gente", hay una muy curiosa que dice "hacer las paces con el sistema es una parte importante de la madurez". Creo que Burton, cuando recién empezaba y no terminaba de adaptarse a Disney, habría contestado que no, que de ninguna manera hay que hacer las paces con el sistema. Ahora que está maduro, ya no estoy tan seguro. Las películas post *Ed Wood* nos pueden gustar más o menos, pero hay que señalar que, además de la distancia que imponen, son mucho más amables que las anteriores. ¿En dónde transcurrían *Beetlejuice*, *Edward Scissorhands*? En ningún lado, o más bien, en un espacio puramente mental, en el terreno de la fantasía pura. En *Big Fish*, en cambio, Tim Burton se atajaba un poco. En la escena del funeral, al final del film, se nos indicaba que lo raro no había sido *taaaan* raro después de todo, que las cosas tenían una explicación. Cada personaje del cuentito del padre tenía su correlato con la "realidad": el gigante no era gigante sino grandote, las hermanas siamesas no eran hermanas siamesas sino hermanas gemelas. Quizás madurar y hacer las paces con el sistema implique justamente eso, justificarse. Justificar el delirio disfrazándolo de hipérbole. Por suerte, con *Charlie...* el director volvió a repuntar un poco. El despliegue visual y la fantasía alcanzan un nivel hermoso y desorbitado, y el delirio vuelve a justificarse a sí mismo.

Godard decía que si el cine no hubiera existido, Nicholas Ray lo habría inventado él solo. Andrew Sarris decía que Ford y Hitchcock eran los únicos del período norteamericano clásico que "pensaban en planos" (los demás se limitaban a filmar la acción desde cinco o seis puestas de cámara diferentes y después elegían qué y cómo pegar el material). No creo que Tim Burton calce en ninguna de ambas categorías. Ni que sea "puro cine" como dice Godard de Ray, ni que sea un director que piense en planos, como dice Sarris de Ford o Hitchcock. Es más, creo que si el cine no existiera, Tim Burton encontraría la manera de exponer sus mundos. Podría hacer obras de teatro para chicos, podría ser titiritero, escenógrafo, pintar cuadros, diseñar tapas de discos, o –como ya hizo con *La melancólica muerte del niño ostra*– escribir e ilustrar libros. Los mundos que imaginó e imagina Tim Burton, de alguna manera o de otra, emergieron, emergen y emergerán a este, nuestro mundo. En todo caso, pudo haber elegido otro medio y eligió el cine. Sería desagradecido quejarse. En cuanto a la aseveración de Sarris, yo creo que Burton imagina mundos primero y después decide cómo filmarlos; no creo que los piense de antemano en planos. Imagina (como pocos, eso sí) espacios, criaturas, paisajes, colores. Pero no planos ni maneras de montarlos. Esto no quiere decir que filme mal ni mucho menos. A todo lo que imagina le saca un gran partido, es un gran exprimidor de su propia imaginación, pero a mí me da la sensación de que esta es extracinematográfica. Quizás el travelling-montaña rusa al principio de *El extraño mundo de Jack* (si es que fue idea suya) o los encuadres milimétricos de *Ed Wood* contradigan esto que digo.

Además, tener una idea tan preconcebida del cine puede llegar a conspirar contra determinadas películas. Pensemos en Bresson y Tsai Ming-liang. Ambos cineastas filman o filmaron siguiendo una serie de reglas prácticamente inquebrantables. El caso de Bresson es muy claro porque él mismo escribió las reglas, pero con Tsai, aunque las reglas no estén escritas, pasa exactamente lo mismo. El director hongkonés, abocado al montaje interno, emplea casi siempre planos fijos y largos, aún cuando filma escenas musicales, como en *The Wayward Cloud*. Y prescinde casi por completo del diálogo. El cine que proponen se nutre de reglas preconcebidas. Pero con Burton, ¿quién sabe qué pasaría? Tal vez, si fuera un cineasta tan formalmente rígido como Bresson o Tsai Ming-liang, su cine no ostentaría el nivel de libertad que ostenta. Las reglas pre-hechas no le harían bien. Es muy difícil saber si en su próxima película, TB va a mover la cámara más o menos, o si sus personajes van a hablar mucho, poquito o nada. Pero seguro la vamos a ir a ver, y seguro vamos a salir contentos. **[A]**



# Aventuras en el paraíso

por **Diego Trerotola**

Una vez creí que nada iba a pasarme./ Una vez pensé que nadie iba a matarme./ El tiempo pasó/ entre rayuelas y cometas/ entre un amor y bicicletas/ y aunque estuviera solo sabía jugar/ aunque quisiera llorar. *Reloj de plastilina*, Charly García.

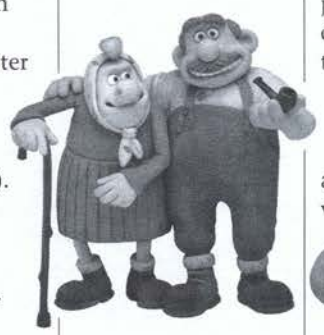
Las películas de *claymation* (animación cuadro a cuadro con figuras de arcilla, plastilina, macilla o cualquier material moldeable) tal vez constituyan el subgénero más exiguo de la historia del cine. Y, por lo tanto, ser un admirador de estas películas es casi tan absurdo como ser un apasionado de los unicornios o los minotauros. Porque hay pocas cosas más inusuales para un cinéfilo que enfrentarse a un largometraje de *claymation*, subgénero de la animación con objetos de tres dimensiones que, a pesar de tener un nombre concreto, posee pocos exponentes en su haber: hay cierta proliferación de cortos pero los largos son

poquísimos, por lo que es casi imposible ver este subgénero en cine. Y la causa es simplísima y se basa en una paradoja gigante: las películas de *claymation* son lo más parecido a un juego infantil pero requieren la disciplina, profesionalidad, responsabilidad y coordinación propias de un adulto. El polígrafo inglés Gilbert K. Chesterton escribió alguna vez: "Sólo hay una razón para que las personas mayores no jueguen con los juguetes; y es una excelente razón. La razón es que jugar con juguetes exige mucho más tiempo y trabajo que cualquier otra cosa. Jugar tal como los niños lo entienden es la cosa más seria del mundo". Y jugar como lo entienden en el estudio inglés Aardman también es un asunto serio. Nick Park y los otros fundadores del estudio crearon un perfil diferenciado, una identidad propia a partir de la *claymation*, principalmente, con los tres cortos del dúo Wallace & Gromit –*A Grand Day Out* (1989), *The Wrong Trousers* (1993) y

*A Close Shave* (1995)– y el largo *Pollitos en fuga* (*Chicken Run*, 2000), aunque las publicidades y videoclips que realizaron tienen un nivel que no está muy lejos de sus ficciones. La técnica de fotografiar cada una de las posiciones de las figuras de plastilina para crear la ilusión cinematográfica de movimiento requiere un tiempo de rodaje que se calcula en años para llegar a la duración de un largometraje decente. Pero esta quimera de la *claymation*, que es aún más absurda tras la hegemonía de la animación digital, es sostenida por Park & Aardman con una meticulosidad excelsa: en cinco años de trabajo el estudio concretó *La batalla de los vegetales* (2005), su proyecto más ambicioso. Y si con esta película Aardman no se convirtió en una fábrica de unicornios, no lo necesitaba, porque tenía a dos seres tanto más excepcionales: Wallace & Gromit.

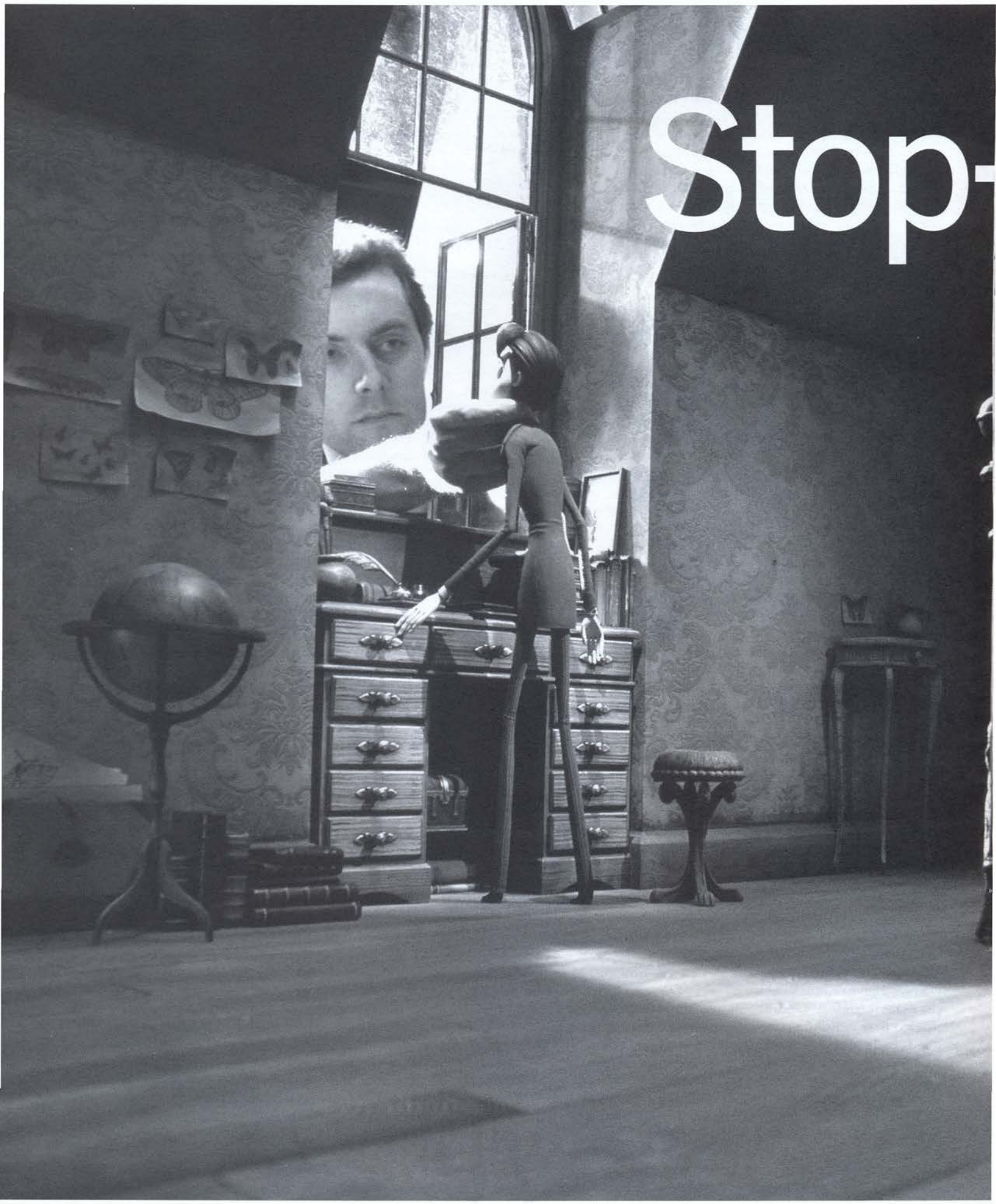
Continuación de los tres cortometrajes anteriores, *La batalla de los vegetales* vuelve a poner al dúo dinámico Wallace & Gromit como centro sensible de su corazón de plastilina. Wallace es un inglés hasta los huesos cuya principal característica es que ama desaforadamente al queso, y ese gesto parece destruir otra de las máximas de G. K. Chesterton: "Los poetas han sido misteriosamente silenciosos sobre el tema del queso". Si la denuncia tenía que ver con que la poesía no se había hecho cargo del queso, Nick Park sí lo revistió de un gran lirismo: en *A Grand Day Out*, Wallace encuentra que la mismísima Luna está hecha íntegramente de queso. Por otro lado, Gromit es el mejor (y único) amigo de Wallace, o sea, es su perro. Ambos personajes están unidos por una afición: su relación con las máquinas los lleva a vivir en un mundo bastante mecanizado. Wallace es un inventor torpe pero ingenioso, que trata de construir aparatos y mecanismos, en general incoherentes, que no necesariamente le facilitan las cosas pero sí le permiten divertirse. De esta manera, Wallace & Gromit tienen como un parque de diversiones en su casa, cada acción que realizan los lleva por pasadizos secretos, toboganes, etc., como si vivieran en un tren fantasma o en una montaña rusa. El objetivo tal vez sea llegar a un estado de gracia en la fusión de la máquina y el hombre, y en ese sentido se acercan al humor del gran Buster Keaton. La casa y el desayuno mecanizado que Buster Keaton pone en escena prodigiosamente en el corto *The Scarecrow* (1920) posiblemente tuvo tanta influencia en la historia del cine como su entrada y salida de la pantalla en *Sherlock Jr.* (1924). Y sin duda, Nick Park y su equipo de Aardman heredaron como nadie esa precisión milimétrica que Keaton tenía en aquel corto y que desarrolló en su obra posterior, especialmente en *El maquinista de la General* (1927), donde el cuerpo del comediante era un engranaje ideal en la lógica de una locomotora. Es fundamental esta idea porque *La batalla de los vegetales* y el mundo de Wallace & Gromit tratan sobre la técnica, sobre los aparatos de trasformación: de hecho, la técnica de animación *stop-motion* convierte en máquinas vivas a pedazos inertes de plastilina. Como los buenos cineastas, los creadores de Aardman confían en la técnica del cine como medio de llegar a la gracia, como tránsito hacia el milagro, pero sin perder ni un pelo de realidad. Pero si, como dice Philippe Dubois, en la invención de la fotografía como máquina de imágenes se perdió la inscripción del trazo del pintor, la relación directa entre el sujeto y la imagen, Aardman no quiere que la huella del hacedor se diluya, que la máquina termine evaporando al hombre; por el contrario, cree que el cine debe seguir siendo reproductor de su huella, un índice de su lógica. De hecho, las figuras de plastilina de Aardman tienen registradas en su superficie las huellas dactilares de sus creadores, como firma, como marca de la realidad baziniana, como el testimonio del juego. Lo paradójico vendría dado porque en las imágenes generadas por computadora, que también existen en esta película, se creó un software que mantuviera las imperfecciones de las figuras de plastilina, incluyendo las huellas digitales: una verdadera tecnología digital.

**La batalla de los vegetales**
Wallace & Gromit: The Curse of the Were-Rabbit
Reino Unido, 2005, 85'
**DIRECCIÓN** Nick Park y Steve Box
**PRODUCCIÓN** Claire Jennings, Peter Lord, Nick Park, Carla Shelley y David Sproxton
**GUIÓN** Bob Baker, Steve Box, Mark Burton y Nick Park
**FOTOGRAFÍA** Tristan Oliver y Dave Alex Riddett
**MONTAJE** David McCormick y Gregory Perler
**MÚSICA** Julian Nott
**VOCES** Peter Sallis, Ralph Fiennes, Helena Bonham Carter, Peter Kay, Liz Smith, Nicholas Smith.



Pero no hay que olvidar que *La batalla de los vegetales*, como los cortos anteriores de Wallace & Gromit, se sustenta desde la velocidad del relato, por eso los personajes se transforman en máquinas, para que ellos y la película no se conviertan en una mera exposición plástica, en un museo de figuras de plastilina. *La batalla de los vegetales* incluso carece de "show", de la mera mostración sin efectos narrativos, o sea, de los musicales expositivos que son el estancamiento de mucho cine de animación. Y si esta película es tan fuertemente narrativa, tan resbalosa en la sucesión de acciones, donde cada gag provoca al próximo en una ilación insuperable, es porque no sólo hereda ese efecto dominó del universo de Keaton, sino también porque busca y encuentra en los géneros clásicos situaciones arquetípicas que hacen avanzar el relato. Por eso, *La batalla de los vegetales* se alimenta del cine fantástico clásico de la década del 30, desde el humor sofisticado y autoparódico de James Whale, especialmente en *La novia de Frankenstein* (1935), hasta el gran homenaje a *King Kong* (1933), de Merian C. Cooper y Ernest B. Schoedsack, y a su animador Willis O'Brien, uno de los grandes creadores en la animación *stop-motion*. Y el punto de llegada de esta mezcla, de esta recuperación veloz de materiales fantásticos a partir de la *claymation*, es parecido al milagro; no por casualidad, ambos largometrajes de Aardman –*Pollitos en fuga* y *La batalla de los vegetales*– culminan cuando los personajes cumplen la ilusión de volar, como si flotaran mágicamente al igual que los conejos en esa cápsula inventada por Wallace & Gromit. En su aceleración del tiempo, con su frenético reloj de plastilina, el movimiento incesante de Aardman tiene una fuerza hipnótica que lleva a un estado de trance, de levitación: a través de la seriedad, el juego de la plastilina se convierte en una ensoñación durante la vigilia, una alucinación en movimiento.

"Si un hombre atravesara el Paraíso en un sueño, y le dieran una flor como prueba de que había estado allí, y si al despertar encontrara esa flor en su mano... ¿entonces, qué?" Siempre pensé que esta frase de Coleridge citada en un ensayo de Borges hablaba de cine, pero nunca pude comprobarlo. Claro, el cine siempre es un sueño palpable, material, una alucinación tallada en celuloide. Pero con una película como *La batalla de los vegetales*, con su mundo alucinante de lógica implacable cristalizado en la física consistencia de la plastilina, no sólo se llega a tantear un poco el mundo de los sueños, sino que también se accede a la comprobación más fehaciente de la existencia de un paraíso; eso sí, así en minúscula, chiquitito, como cualquiera de las miniaturas de Aardman. **[A]**



# Stop-

# -motion

## La animación paso a paso

por **Leonardo M. D'Espósito**

Mike Johnson, co-director de **El cadáver de la novia**, le da "indicaciones actorales" a Victor.

Me preguntaban los otros días en la reunión de sumario con qué materiales se pueden hacer películas animadas. Mi respuesta fue sencilla: "Con todos". Alguien –no recuerdo si Brodersen o Trerotola– agregó: "Incluso con seres humanos". Es que en realidad la diferencia fundamental entre el cine de acción en vivo y la animación es el automatismo de la toma reiterada de imágenes. Vamos a hablar un poco de *stop-motion*, esa técnica que implica tomar un fotograma, modificar la imagen, tomar otro fotograma y, con paciencia de hormiga, ir creando el movimiento allí donde no lo hay.

Si lo piensan un poco, todo el cine es *stop-motion*. La diferencia es que la cámara cinematográfica tiene un motor –o una manija, en suma: un mecanismo– que hace que esta toma repetida de imágenes se realice de manera más o menos automática. Hay otra diferencia: que quienes modifican la vista a tomar son los habitantes mismos del fotograma. En el cine de animación, sea dibujo animado o animación con objetos de tres dimensiones, alguien más tiene que realizar esa modificación y, para eso, hay que intervenir y cortar el flujo de la toma de vistas. Por eso es que se puede hacer animación con cualquier cosa: dado que "animar" implica "insuflar –o dar la impresión de– vida", sabemos que la marca visible de la vida es el movimiento. Cuando logramos crear el movimiento, creamos la impresión de vida. Que, claro, queda impresa.

Obviamente hay diferencias entre el dibujo animado –que es el padre del cine; no pienso demostrarlo acá pero es absolutamente verdad– y la animación con objetos o muñecos. En el caso del dibujo animado, hay un papel en blanco a llenar, un espacio que es siempre de dos dimensiones y que necesita del truco (forzar perspectivas, imitar aberraciones como el fuera de foco, etc.) para simular un espacio tridimensional. No es raro que la mayoría del dibujo animado comercial, por lo tanto, haga mover los personajes en primer plano y de un lado a otro, con fondos –siempre la misma "tira"– pasando a toda velocidad por detrás. Sería irnos de tema hablar de las dos grandes tendencias de la imagen animada, ya sea que tenga una mayor o menor tendencia a copiar lo real. Pero baste con decir que, con la animación en tres dimensiones y en espacios "reales", los problemas de la falsificación óptica son mucho menores. Aparece la miniatura y, sí, también, la falsa perspectiva. Pero el objeto es de tres dimensiones y, al moverse respecto del ojo de la cámara –que es, en definitiva, el del espectador–, sigue las mismas leyes de la perspectiva y la óptica que los objetos en el mundo real.

Bien, acá está el quid de la cuestión: la animación con objetos o con muñecos es muy cercana –uno diría que es casi la frontera– entre la falsificación total o la creación

total de una realidad alterna en el dibujo animado y el registro de una acción en vivo. Como diría André Bazin, el objeto está realmente frente a la cámara (claro que, en el dibujo animado, el objeto dibujo también está frente a la cámara, y además está el trazo del artista y todo eso, pero como estoy guardando ya los argumentos para pelear con los bazinianos, no me extiendo). Y, por lógica consecuencia, también las huellas de su manipulación.

**Materias primas**

Hay materias y materias, es obvio. Entre ciertos raros films irlandeses donde lo que se anima son líquidos (¡!) hasta la plastilina, la huella real de la mano del animador tiene grados. En la plastilina suele aparecer de tanto en tanto –y ex profeso– la huella digital del animador, cuando no las grietas del material al resecarse. En el líquido, en el papel, en el vidrio (sí, hay una película hecha con muñequitos de vidrio, *Inspiración*, de Karel Zeman, 1949), la huella desaparece. En el caso de los muñecos en particular, la huella, directamente, debe ser imperceptible.

Los realizadores suelen elegir un material de acuerdo con dos elementos: cómo la textura del material en sí se relaciona con el sentido de la historia y cuál es su dificultad para animarlo. No es lo mismo hacer muñecos en lana tejida que se tejen y destejen (*Bola de lana*, Nikolai Serebryakov, 1968) que usar muñecos de madera (la serie *Puppetoons* de George Pal) o de goma con articulaciones de acero (*King Kong* y otros bichos de la Isla Calavera, por lo menos antes de que llegara Peter Jackson). También hay que tener en cuenta que el material se relaciona directamente con la expresividad del personaje. Los Puppetoons de Pal tenían varias cabecitas en madera, una para cada vocal o expresión. La combinación era limitada, así que también lo eran los gestos del muñeco. El asunto era que no parecía, porque Pal jugaba mucho con los fotogramas y creaba de su yuxtaposición los gestos que no "tenía" en sus cabecitas. En cambio, los muñecos de plastilina o arcilla, obviamente, son más maleables. Ahí el problema es el calor de las luces del estudio y otras cuestiones que derriten los personajes y hacen que la mayoría de los films más detallados con esta técnica sean abundantemente nocturnos. Por no hablar de la animación de origami: la obra maestra al respecto es *Fast Film*, del austríaco Virgil Widrich, 2003, donde el hombre usa unas 400 secuencias de películas clásicas, las imprime en papel y con tales hojas pliega trenes, aviones caballos, autos, escenografías completas y etcéteras para contar una historia de amor típicamente hollywoodense, que es a la vez comentario sobre el cine: es evidente que se elige el material para poder imprimir en los papeles los fotogramas, y que el origami es al mismo tiempo metáfora de la manipulación narrativa. Volviendo al caso de Zeman y el vidrio, el

Arriba, **Fast Film** de Virgil Widrich. En la segunda línea, **Jabberwocky**, de Jan Svankmajer y **Creature comforts**. Abajo, **Street of crocodiles** de los Quay Brothers y **Alice** de Svankmajer.

Los realizadores suelen elegir un material de acuerdo con dos elementos: cómo la textura del material en sí se relaciona con el sentido de la historia y cuál es su dificultad para animarlo.

cuento que narra se desarrolla en un mundo feérico donde la transparencia y el juego de luces del material le otorga –perdón por la paradoja– carne a la fantasía. Es decir: la regla de oro en todo el cine de animación debe ser que la elección del material y la técnica han de estar subordinadas al tema, la visión del mundo y el sentido que el creador quiere expresar a través de la imagen. Más allá de esto y de los ejemplos que mencioné, hay una serie de características propias que condicionan esta elección.

**Jugar y jugar**

Cuando vemos el mundo en miniatura o un mundo alterno pero real creado en tres dimensiones con materiales que podemos tocar, entramos en el mundo de la infancia y del juego. No quiero meterme a psicopedagogo sin licencia, pero es cierto que las películas de muñequitos y objetos tratan nuestro universo de la misma manera que un chico cuando deja la PlayStation 2 y utiliza los arcanos Playmobil de sus padres (hagámonos cargo de una vez, por triste que sea). La fantasía, el deseo pero también el absurdo del

mundo se nos vuelven inmediatos. Entiendo por qué a quienes no gustan del cine de dibujos animados sí los entusiasma el universo de los muñequitos: vemos en el intervalo de cuadro a cuadro, en ese "tartamudeo" sutil tan propio de la técnica, la huella del juego de otro –un artista, además– que comparte ese rato de felicidad con nosotros, como cuando –disculpen un nuevo viaje al Paleolítico superior– veíamos jugar a un abuelo con trenes de juguete.

Cada material, además, presenta un juego diferente. Si los muñecos son espejo deforme del mundo que nos rodea –y en cada deformidad, fruto de la elección del creador, se lee una visión de ese mundo–, la plastilina o la arcilla juegan a ser materiales potencialmente inestables y, por definición, proteicos. Digamos que los materiales "rígidos" nos hablan de lo que es sólido en nuestra experiencia, mientras que los "blandos" nos recuerdan la inestabilidad y la constante mutación de lo que nos rodea. Además, la plastilina también tiene una cualidad explosiva: crea en nuestras manos el escozor de agarrar un muñequito y estrujarlo para convertirlo en cualquier otra cosa. Los muñecos o los objetos "animados", en cambio, guardan en sí la idea de algo constante, una barrera que impide la alteración. Claro que esa barrera impuesta por el material también crea la curiosidad de darle mayor fuerza al elemento fantástico (este cine es siempre fantástico desde el momento en que vemos un objeto moverse solo). No sucede lo mismo con los materiales blandos, porque la característica proteica nos permite pensar que puede suceder cualquier cosa. De allí que sea más frecuente el humor en el caso de la plastilina y más frecuente el cuento de hadas o infantil en el caso de los muñecos.

**Los objetos como metáfora**

Hasta ahora hablamos sólo de animación donde se "copia" el mundo real a través de sucedáneos más o menos fieles, de acuerdo con la intención y el gusto del realizador. Pero existe un tercer tipo de *stop-motion*: la animación de objetos. El ejemplo académico –pero siempre hay que desconfiar de las academias– es el *Ballet Mecánico*, de Ferdinand Léger, un film ciertamente surrealista. Pero el maestro en esta cuestión es el checo Jan Svankmajer, es un surrealista y un artista político. En sus films los objetos cobran vida siguiendo dos reglas: una es que se animen en forma de variaciones de lo que son fuera del cine: un sacacorchos danza como un sacacorchos (*Jabberwocky*, película donde todo está inspirado en Lewis Carroll, reivindicado como antecedente del surrealismo), un tocadiscos pasa música (el maravilloso y estremecedor *Picnic con Weissman*, 1968), etc. Los comportamientos llevan a los objetos a quebrar la barrera de lo sin vida y parodiar –con no poco humor negro– lo humano. La otra regla es la de la metáfora: en la obra maestra de Svankmajer, *La muerte del stalinismo en Bohemia* (1990), la historia de Checoslovaquia desde la Segunda Guerra Mundial hasta la caída del Muro es narrada a través de objetos cotidianos o que connotan diferentes dramas políticos. El momento clave es cómo se muestra la Primavera de Praga, con los tanques rusos sustituidos por palos de amasar que ruedan por las calles aplastando todo. Esos palos son: a) metáforas de los tanques rusos, b) metonimia de la manipulación, c) un comentario sardónico sobre el mal imbricado en lo cotidiano, d) un elemento fantasmagórico y por eso mismo terrorífico, un utensilio que cobra vida para acabar con la vida. Los alumnos de Svankmajer en este arte son los británicos hermanos Quay, aunque sus films, oscuramente surrealistas, están más cerca de Dalí que de Aragón: lo político, el comentario sobre la vida cotidiana y sus taras quedan a un lado para dar paso a una visión, a través de la desnaturalización del objeto al ser animado, algo mucho más onírico como lo es la vida inconsciente. Los objetos dejan incluso de ser metáfora para ser al mismo tiempo seres vivos y seres inanimados, una doble perspectiva que transforma películas como *Street of Crocodiles* (1986) en experiencia perturbadora.

**La vuelta al juego: Aardman y Burton**

Estas páginas nacieron de la confluencia del estreno de dos excepcionales films de animación: *La batalla de los vegetales*, de Nick Park, y *El cadáver de la novia*, de Tim Burton. El primero es el segundo largo de la gente de Aardman, un estudio inglés que le dio un sentido al cine hecho de plastilina y creó a dos de los personajes más importantes de la historia de la animación: Wallace y Gromit. Justamente, *La batalla...* es el primer largo de esta pareja de pelado y perrito. En el mundo de W&G todo parece de juguete y las máquinas son tan disparatadas como una invención de Rasti (para el lego que sólo conoce el Lego, el antecesor del Lego). Aardman saca partido de la apariencia infantil del juego con pasta de modelar (ahora usan una mucho más "firme" que la plastilina con la que se iniciaron hace treinta años), especialmente en las películas de W&G, donde el universo parece sólido pero donde hasta las reglas básicas de la física son maleables: en ese disparate es donde la firma –que hace gala en otras producciones del asordinado y típico humor inglés– encuentra su mejor forma. Las alusiones culturales, las citas y homenajes al cine, la idea de personajes alienados cuyos ojos están siempre fuera de órbita son elementos que hablan del grado de observación de los creadores de Aardman (además de Park, señores de enorme talento como Steve Box, Richard Goleszowsky, Peter Lord, David Sproxton y el reciente visitante Barry Purves, quien realizó para la firma el excelente *Next*) así como la voluntad de mostrar lo que se esconde detrás de la apariencia a través de un juego evidente.

El caso de Burton es un poco distinto, pero no del todo. Burton es uno de los mayores creadores del cine de animación, aunque la mayoría de sus películas sean en acción en vivo. Estudió en Disney, hizo trabajo de obrero especializado en *El Señor de los Anillos*, de Ralph Bakshi, y en *El Zorro y el Sabueso*, de la firma del tío Walt. Creó seres fantásticos para *El caldero mágico* que la firma aplaudió y nunca usó, y la manera que tiene de crear personajes en sus films es típica de un dibujante: pocos trazos muy expresivos que se convierten en un lenguaje cuando la manipulación del director encuentra eco en la complicidad de los intérpretes (sí, claro, Johnny Depp, pero también otros burtofavoritos burtofabulosos como Jack Nicholson, Danny DeVito o Helena Bonham Carter). El caso Burton es curioso porque siendo animador por naturaleza encuentra su mundo no en las dos dimensiones del dibujo sino en las tres del espacio, como si superpusiera al universo real su propia sátira, no necesariamente cómica, siempre fatal y en ocasiones trágica. De allí que sus obras animadas, salvo los cortos de *Stainboy* hechos en Flash para Internet (busquen, caramba...) sean *stop-motion* con muñecos. *Vincent*, su primera película (codirigida con Rick Heinrichs, diseñador de producción de muchos de sus films y de –claro– la burtoniana *Una serie de eventos desafortunados*) es un cuento donde un chico de siete años juega a ser Vincent Price, y su mundo de imaginación es tan real y tridimensional como el de su mamá, que lo invita a jugar al sol. Lo mismo sucede con el país de Halloween o el de Navidad en *El extraño mundo de Jack*, obra maestra absoluta del cine y de la animación con muñecos. Allí, los monstruos tienen la carnadura del juguete y su mismo sentido, así como el mundo "real" que se muestra en el film también es, de alguna manera, juguete de un poder inasible (esos cañones militares que destruyen el sueño de Jack). Para Burton hay un mundo de juego y máscara donde el miedo no es más que una emoción que hace despertar el alma y otro de realidad gris donde todo coarta la libertad. La materia de esos dos mundos que nunca llegan a fusionarse –y esta es la tragedia burtoniana por excelencia– debe ser dura y debe haber, también, una mano que deje en el movimiento creado la traza de esa voluntad de ruptura. La inmediatez del *stop-motion* es clave en tal idea. Para Burton y para los creadores de Aardman, como para Zeman, Svankmajer, los hermanos Quay, George Pal, el maestro Ray Harryhausen –que perfeccionó la técnica en sus films míticos como *Jasón y los Argonautas*– y otros como Ladislas Starewicz o Jiri Trnka, se trata siempre de jugar a decir jugando que la vida queda atrapada en cada objeto y en el espacio que ocupa en el mundo. **[A]**

# Acariciando lo áspero

por **Nazareno Brega**

*Estoy en una encrucijada como la marea.*
*¿Debería quedarme parado en la rompiente?*
*¿O debo yacer con la muerte, mi prometida?*
*Escuchame cantar:*
*"nadá hacia mí, nadá hacia mí, dejame envolverte".*
*"Aquí estoy, aquí estoy, esperando para abrazarte".*
**Tim Buckley,**
Canción para la Sirena.

En los últimos números de *El Amante* surgió un debate sobre el supuesto estancamiento en las segundas y/o terceras películas de una generación de directores que hace una década tuvo una aparición deslumbrante en el cine nacional. Las críticas más fuertes, y en algunos casos certeras, recaían sobre la repetición de las fórmulas que funcionaron en una ópera prima, ya que esa especie de recreación del pasado producía una reducción en el universo del cineasta en lugar de expandirlo. Ezequiel Acuña no formó parte de esa primera camada que se dio a conocer con *Historias breves*, pero se lo puede incluir en una segunda ola renovadora, junto a Diego Lerman, Luis Ortega, Celina Murga y Ana Katz, entre muchos otros. De esta pequeña lista sólo se conoce la segunda película de Luis Ortega, *Monobloc*, que durante el último Bafici tuvo una repercusión dispar dentro de la crítica, pero nadie en su sano juicio sería capaz de acusar a Ortega de la búsqueda de un nuevo platillo con la misma receta de *Caja negra*.

*Como un avión estrellado*, el segundo largo de Acuña, ganó la Competencia Oficial Argentina en la misma edición del festival. Acuña, a diferencia de Ortega, no realiza un cambio visceral de los ingredientes de su debut, sino que le agrega sabores –y depura algunas de las especias– al menú que ya ofrecía en la exquisita *Nadar solo*. A simple vista, se aprecian varios puntos de contacto entre las dos películas de Acuña, muchos de los cuales parecen encaminados a volverse constantes estilísticas del cineasta. Acuña demuestra en *Como un avión estrellado* que su cine está mucho más pulido por lo que ya no necesita apoyarse ni en actuaciones que busquen siempre el artificio ni tampoco en el carácter lúdico y circular de la narración, dos características que *Nadar solo* tomaba de las películas de Martín Rejtman.

Las distintas referencias a la cultura popular de los noventa que sazonaban *Nadar solo* marcaban un límite de pertenencia, pero muchas de ellas eran fácilmente reemplazables sin que la narración sufrie-

**Como un avión estrellado**
Argentina, 2005, 80'
**DIRECCIÓN** Ezequiel Acuña
**PRODUCCIÓN** Ezequiel Acuña, Diego Dubcovsky y Daniel Burman
**GUIÓN** Ezequiel Acuña y Alberto Rojas Apel
**FOTOGRAFÍA** Martín Mohadeb
**MONTAJE** Alex Zito y Sergio Flamminio
**MÚSICA** Jackson Souvenirs
**DIRECCIÓN DE ARTE** Paula Massa
**INTÉRPRETES** Ignacio Rogers, Manuela Martelli, Santiago Pedrero, Carlos Echevarría, Guillermo Pfening, Leonardo Azamor.

ra más que un desarraigo temporal. El mundillo de las referencias es mucho más acotado en *Como un avión estrellado*. Las citas son mucho menos juguetonas pero más funcionales narrativamente. La utilización icónica de Jeff Buckley es un buen ejemplo, aunque sea imposible mencionarlo en el siguiente párrafo sin que se revele información relevante de la película.

Los datos biográficos de Buckley son bastante más populares que su música. Esto se debe, entre otras cosas, a que es hijo de Tim, gran cantautor de los últimos sesenta y primeros setenta, que falleció de una sobredosis accidental de heroína a los 28. A esa misma edad, Jeff logró un éxito relativo con su primer álbum, *Grace*, editado en 1994. A fines de mayo de 1997, un par de semanas antes del comienzo de las sesiones de grabación de *My Sweetheart, the Drunk*, Jeff se metió vestido en el Mississippi y su cuerpo flotó una semana sin que nadie lo encontrase. Una tragedia de tal tamaño que no sólo opacó su discutido talento como compositor sino que también trascendió la popularidad de la mayoría de las necrológicas rockeras. Con la utilización de la figura emblemática de Jeff Buckley en un plano solo, Acuña cierra la historia de Santi y evita explicaciones desagradables que expliciten el desenlace del personaje. El director le otorga a Santi una última aparición memorable, con una disculpa a su mejor amigo que lo enaltece por más que el pedido no llegue nunca a destino. En ese par de líneas, Acuña llena de ternura a un personaje que se mostraba todo el tiempo con una actitud desafiante.

En el diseño de los personajes secundarios de *Como un avión estrellado* se distingue fácilmente el crecimiento de Acuña como cineasta. *Nadar solo* seguía todo el tiempo a Martín. A mitad de camino, la presencia de Guille, amigo inseparable de Martín, se vuelve evanescente. Guille era un ladero sin demasiados datos personales fuertes, más allá de las deliciosas pinceladas de la relación con su noviecita. Aquel Guille era un acompañante entrañable, pero no daba la sensación de aguantar en sus hombros el peso de una narración entera. En *Como un avión estrellado*, el potencial de los secundarios Fran, hermano de Nico, y Santi, el mejor amigo del protagonista, es inconmensurable.

Fran, encarnación de la angustia contenida y modelo de la negación a rajatabla, está lleno de rasgos personales que le escapan al encasillamiento en el rol de padre sustituto de su hermano huérfano. Santi es un punk a ultranza con la verborragia más filosa –y por momentos cruel– imaginable y está repleto de actitudes que aterrorizarían hasta a Mao y Lenin, las protagonistas de *Tan de repente*.

Pero que Fran y Santi tranquilamente podrían haber liderado sus propias películas no es la única ni la mayor virtud en el delineamiento de los dos personajes. Las historias de ellos son funcionales al *crescendo* de agobio que experimenta Nico a medida que avanza el relato. Él parece atrapado entre esos dos *freaks*, uno que utiliza el ninguneo constante como único mecanismo de defensa y el otro, un adicto a las pastillas que lo fuerza a la complicidad en diversos delitos y contravenciones.

Luchi, una adorable chilena que usa de Chirolita a un conejo llamado Arturo, aparece como el único refugio posible para la sanidad mental y emocional de Nico. Ella ilumina el presente oscurísimo de Nico

al rodearse de animales, plantas y nenes. Él descubre en Luchi una inocencia que se nota que hace tiempo que no encuentra en ningún otro lado. Pero antes de que se vislumbre un futuro amoroso en la incipiente amistad entre ellos –aunque Nico ya mostraba signos de padecer una adicción por ella–, Luchi le cuenta que consiguió una beca y está por irse a estudiar a Suiza. La oscuridad se vuelve insoslayable para Nico. Desde el momento en que ella, sin conocerlo, le pidió una moneda para hablar por teléfono en el aeropuerto de Santiago, Nico sintió una devoción por Luchi que se intensificó con cada encuentro.

Otra vez la ausencia cumple el rol de gran antagonista. Antes, con un hermano que se fue sin decir adónde, un amigo que aparecía cada vez menos, unos padres que daba igual si estaban o no y en un colegio que dejó libres a Martín y a Guille. Ahora, con el inminente viaje de Luchi y ante la muerte de los padres de Nico y Fran en un accidente aéreo. En *Como un avión estrellado*, la muerte se mete pisando bien fuerte dentro del universo de Acuña, una de las principales razones por las que esta es una película mucho más violenta y oscura que *Nadar solo*. Esta diferencia ya se perfila en los comienzos ralentizados de las dos películas. Acuña pasó desde la templanza del nado en su ópera prima a una entrada en calor seguida de una zambullida de cabeza, pero que choca contra la rigidez del suelo en lugar de encontrarse con la permeabilidad del agua. Estas secuencias cuasi oníricas y musicalizadas son más numerosas en *Como un avión estrellado* y permiten el contrapunto ideal entre el deleite audiovisual de estos pequeños recreos y la crudeza con la que se muestra la pérdida total de la ingenuidad de Nico.

*Como un avión estrellado* es una película que reclama estas treguas mínimas para que suavicen, aunque sea fugazmente, la aspereza de los hechos que narra. En las tres historias paralelas de *Como un avión estrellado* se reafirma una de las hipótesis de *Nadar solo*: existe una brecha generacional infranqueable para muchos. Además, Acuña ahora muestra que a algunos les costará la vida no poder atravesar ese resquicio. El aprendizaje de cómo sobrellevarlo y lograr la convivencia con esa frustración generacional es clave en el cine de Acuña. Sus películas capturan y vuelven fotogénico el escabroso camino hacia la madurez que recorren sus personajes. Ellos tuvieron un crecimiento distinguible desde *Nadar solo* a *Como un avión estrellado*. Por suerte, el cine de Acuña, también. **[A]**

# Música para aeropuertos

por **Milagros Amondaray, Juan Manuel Domínguez, Juan P. Martínez y Agustín Masaedo**

**Tu primer film,** Nadar solo **(2003), comenzaba con una imagen en cámara lenta del protagonista flotando en el agua, de alguna manera contenido, en movimiento y sin riesgo físico.** Como un avión estrellado **comienza de forma similar pero a la vez completamente distinta: con el protagonista trotando en un lugar fijo, sin avanzar y luego tirándose de pecho al suelo. ¿Por qué esa semejanza y esa diferencia?**

Ahí hay varias cuestiones. En *Como un avión estrellado*, la música del primer plano estuvo más pensada en función de puntuación o de reposo. El uso de la cámara lenta me parecía algo riesgoso, todo el mundo me decía que podía llegar a quedar como una especie de cosa publicitaria, algo –en el buen sentido– a lo Wong Kar-wai. Vi las películas de WKw hasta agotarme para que no fuera eso. Igual, por ahí él no le da una continuidad a la escena en el sentido de cómo corta los planos, pero sí usa la música como la puta madre. Emocionalmente sí quería que pasara por ahí, pero por otro lado la música quería usarla más como ubicación, como cuando Nico (Ignacio Rogers) sigue a Luchi (Manuela Martelli) por el Botánico, por el aeropuerto o en la escena del recital. Había una historia ahí; insisto: un reposo, una puntuación. Eso sí, esta película es más cruda que *Nadar solo*. Los personajes, en *CUAE*, es como que... se estrellan más.

**¿Por qué decidiste empezar el film con esa escena?**

Ese plano fue raro, nadie quería filmarlo. Yo veía algo de violencia en la imagen de un adolescente haciendo gimnasia. Fuimos al parque Pereira Iraola, en La Plata, y filmamos tres tomas entre cuatro personas, en tres planos distintos. A 50 cuadros por segundo, en un espacio que para mí representaba un cementerio lindo, un espacio muerto y vacío. Hay muchas escenas filmadas en La Plata: el bosque, las caminatas de ellos dos. Es una especie de homenaje a mi ex novia. Yo iba mucho a La Plata a ver a Francisco Bochatón, me clavaba en recitales, en caminatas eternas.

Nadar solo **también tenía pequeñas marcas que uno puede asociar a experiencias personales tuyas. ¿Qué diferencia ves entre tus dos películas a ese nivel?**

*Nadar solo* estaba construida en primera persona. Al personaje principal lo tomabas o lo dejabas. En *Como un avión estrellado* se puede elegir con qué personaje encariñarse más. Cuando la vi terminada, el que más simpatía me provocaba era el de Santiago Pedrero, Santi. Lejos. Para mí era la película de un personaje secundario. No sé por qué. Para muchos de los que vieron *CUAE* es un personaje malo y jodido, pero a mí me parece bastante querible, tanto que se despide de la película pidiendo disculpas, honestas a su manera. Incluso, los únicos momentos en los que sigo a un personaje fuera de la historia principal, lo sigo a él. Como termina *NS* arranca esta película: con una historia de amor. Estoy desarrollando una historia de amor y siento la mayor empatía con alguien que no forma parte de ese amor. O sea, durante el rodaje me di cuenta de que la historia de amor me interesaba menos que la historia de Santiago o la del hermano de Nico.

**Ese personaje del hermano, Fran, es muy conmovedor. Es alguien que, al contrario de los demás, cree saber qué lugar tiene que ocupar cuando en realidad está ocupando uno que no le corresponde.**

Las subtramas tienen más desarrollo en *CUAE*; en *NS* casi no las había, o se definían en una línea pero no visualmente. Acá, en el plano narrativo, ayudan a la historia principal. El punto de partida tenía que ser sí o sí una historia de amor, pero las otras dos historias eran las que podían darle más interés. Es un contrapunto, un claroscuro que la película plantea visualmente: una historia medio

naïf entre dos personajes y algo mucho más áspero y crudo en otros dos. El personaje de Fran (Carlos Echevarría) da para otra película. Termina cambiando no por convicción propia, sino por la convicción del entorno. Había una intención de no estereotiparlo en el sentido de que se juntara con gente grande, pero no por eso usara cosas de viejos; tiene el pelo todo parado... Había también cierta ambigüedad sexual: no habla de mujeres, no habla de nada. ¿Qué hace? Se dedica a una veterinaria, a una casa de mierda y juega al squash con los amigos del padre. Es tristísima esa vida.

**Hablemos de Luchi, el personaje femenino de la película...**
Me di cuenta de que soy un desastre con la mujeres *(risas)*. En *NS*, la hermanita es una nihilista en potencia, va a seguir los cánones de sus hermanos; la madre, totalmente pirada, podría salir con el portero del edificio, y Antonella es más oscura todavía que el personaje de Nicolás. ¿Quién más queda? La noviecita de Guillermo (Santiago Pedrero), que sólo aparece en dos planos.

**¿Por qué decís que el punto de partida tenía que ser sí o sí la historia de amor?**
La naturalidad de *NS* era algo que estaba pasando de verdad, en ese momento. Yo estaba enamorado de la montajista, Nicolás (Mateo) salía con Antonella Costa. Era muy difícil desprenderse de eso; ponía la cámara y veía a Nicolás embobado con ella mientras eso le pasaba de verdad. No había mucha ficción. Se dormía en el piso, se levantaba y hablaba como el personaje; no era que caracterizaba a alguien, era Nicolás. El guión de *CUAE* es de 2003. Se escribió como una historia de amor porque yo estaba en un momento... positivo. Incluso estaba dividida en tres actos, las subtramas tenían un desarrollo que no quedó en la película. La historia de amor, en ese guión original, estaba mucho más desarrollada, tenía un contexto. Y además terminaba muy bien, muy arriba. En definitiva, el guión de *CUAE* salió mucho más clásico que el de *NS*, más allá de que *NS* también tiene una línea medio clásica de personaje que busca y no encuentra.

**Teniendo en cuenta el final de** Nadar solo**, donde le regalabas otra oportunidad a la pareja, ¿por qué cambiaste ese final feliz que habías escrito para** Como un avión estrellado**?**
Porque no me lo creía. Obviamente, cuando escribís es una cosa y cuando filmás se convierte en otra. Había una pared que era importante y dejó de serlo. La película empezaba con un plano detalle de un pez fuera del agua, respirando mal, ahogándose. Después me di cuenta de que no lo había filmado bien. Es como si la película se empezara a reescribir en otra parte; terminó siendo una historia de amor, sí, pero como ésas que pasan cuando sos más adolescente, y pensás o fantaseás con alguien y le ponés un poco de música. Cada uno tiene sus fantasías con la música que quiere. Digo música y no ambiente; por eso, quizás, tiene un costado onírico. Un parte de *CUAE* empezó a pasar por ese aspecto que era inconsciente, que no estaba en el guión. Necesitaba partir de algo personal mío, de algo que me estuviera pasando o que me hubiera pasado, y guardarlo en una película. En el rodaje empezó a haber una violencia general que me llevó a sentirme, no sé, como angustiado, y a distanciarme y perder cosas del guión original, sin desligarme completamente, claro.

**En** Nadar solo **representabas a una generación, la tuya, que vivió su adolescencia a principios de los 90 en un ámbito urbano. Para eso usabas links emocionales y materiales concretos (bandas como Jaime sin Tierra, el último salón de videojuegos Sacoa en Mar del Plata, la melodía del Bubble Bobble). Acá esas referencias no están. En ese aspecto, entonces, ¿es menos personal** Como un avión estrellado **que** Nadar solo**?**
Para mí, es al revés. Me parece más personal *CUAE*, supongo que porque me conozco más a mí mismo. Me doy cuenta de que empecé a hablar como Santi, que tengo cosas de Nico (Ignacio), que soy un histérico como podría ser Luchi, el personaje de Manuela Martelli, y que tengo una historia como la de Fran (Echevarría). Tiré cuatro y emboqué *(risas)*. En *NS* había situaciones contadas en primera persona, pero en *CUAE*, directamente, el tema de las pastillas es algo personal. No digo haber robado una farmacia, sino haber tomado, haber ido a psiquiatras, robarlas de un cajón. Me animé a meter más de mi vida oscura dentro de la película. Filmar un vómito, ahora, es filmarme a mí vomitando. Lo que le pasa a Carlos con la casa no es ajeno a lo que me pasa a mí. El personaje de Ignacio también tiene bastantes cosas mías. En ese sentido, es como más abarcativa. Por ahí en *NS* mis referencias autobiográficas sólo eran el colegio, la banda, los padres...

**Se nota. La melancolía de** Como un avión estrellado **está en un registro diferente que la de** Nadar solo**, es mucho más violenta.**
En cuanto al tono, se dejó el absurdo por el realismo, hay mucha más crudeza. Sin ir más lejos, las puteadas. Dije: "Vamos a escribir puteadas pero vamos a escribirlas lo mejor que podamos". Que no fuera una especie de lenguaje demagógico, de putear al pedo. Que es lo que estoy haciendo ahora *(risas)*. Pero dentro de ese tono, cada personaje tiene su música y su sonido. La pelea de Santiago y Nico era cámara en mano, lo más crudo posible, así como lo de Luchi tenía que ser más medido. La única canción que tiene una guitarra acústica en toda la película es cuando Luchi aparece bailando con su sobrino. ¡La única vez que los Jackson Souvenirs agarraron una guitarra acústica! Y se escucha en primer plano, ella sigue el ritmo con su movimiento y su baile. Está en función angelical. Santiago directamente no tiene música.

**Tu conexión con la música parece casi única en el cine argentino actual. Como mucho más premeditada, orgánica y roquera, por decirlo así, que el resto. ¿Por qué?**
Bueno, por un lado, estudié música. Pero, más que nada, siempre me pareció interesante incluir canciones de acá. El cine americano, y más el indie, tiene esa cuestión de frecuentar cánones de la música. Y por ahí, por una cuestión de presupuesto, en nuestro país es difícil poner un tema de gente conocida, incluso de un artista nacional como puede ser Spinetta. En mi caso, siempre traté de pensar a la música a partir de las cosas más interesantes que podían estar pasándome por debajo. Es raro; lo que yo veo en los directores de cine es que no hay una búsqueda del rock de acá. No hay un concepto musical en los cineastas.

**¿En Martín Rejtman tampoco?**
Ahí está. Rejtman lo tiene. Como siempre busca el plano feo, todo eso, en *Rapado* buscó una banda como Suárez y los hizo sonar y verse como algo ruidoso bajo el nombre de Estrella Roja. Martín puede ser un tipo con esa cultura musical. Me parece que el tema pasa por escuchar música de acá que no todo el mundo escuche.

**¿Por eso elegiste para** Como un avión estrellado **a bandas nacionales que "no todo el mundo escucha", como Jackson Souvenirs o Mi pequeña muerte?**
Creo que para la película el disco de Jackson Souvenirs, *Pista Cero* (2002), funciona como algo musical y cinematográfico a la vez. Es instrumental y es varios discos en uno: no es "el disco melancólico" ni "el disco depresivo"... Tiene una fuerza, con respecto a las imágenes, que ya de por sí lo habilita para ser una banda de sonido de algo. Las canciones de Mi pequeña muerte me parece que representan una especie de victoria. Las letras ya dicen algo. Me resultaba más interesante laburar con gente que me preguntara "¿por dónde vamos?", como Javier (Diz, de Jackson Souvenirs), que sabe de cine, escribe... La música estuvo más pensada que en *Nadar solo*, mucho más, sobre todo la incidental. Con Marcelo Ezquiaga (de la banda Mi tortuga montreaux) veíamos muchas películas de Kitano, nos dábamos cuenta de que nos gustaba lo mismo: esas cosas distintas que hacen pensar en algo romántico y pesimista a la vez. Por ejemplo, en la escena de la disquería Santiago revisaba todos discos de cantantes muertos: Jeff Buckley, del padre de Buckley, de Elliot Smith... Musicalmente, Jeff Buckley no me gusta tanto como cantante.

Pero sí el héroe que representa su figura, el ícono estético y trágico. En realidad, todos me gustaban más que Jeff Buckley, pero el único que se había ahogado era él *(risas)*.

**En el título de la película pareciera haber un nexo directo a la estética de Jaime sin tierra (que hizo la música de** Nadar solo**) y sobre todo a los títulos de algunos de sus discos:** El avión ya se estrelló y yo sigo volando **(1998),** Caja negra **(1999),** Autochocador **(2000)...**

Creo que en el inconsciente debe estar Jaime sin tierra. Pero también hay una frase de un libro de Ray Loriga, *Caídos del cielo*, que hablaba de un avión estrellado. Ese libro estaba lleno de citas a los aviones y a los aeropuertos, y frases como "yo soy el único que se da cuenta de que los aviones vuelan cada vez más bajo"; todo el tiempo hablaba de los aviones. Sus libros son una especie de Bioy Casares pero para leer en diez minutos. Creo que ya es hora de dejarlos *(risas)*. El disco de Juan Stewart, el ex bajista y tecladista de Jaime sin tierra, del cual sale la canción de la primera escena, también tiene esa fuerza visual, que no parece pensada de antemano, y para mí se relaciona con el tema de los aeropuertos: un aire de fábula, de fantasía, onírico, que era lo que me interesaba para la película.

**¿Sentís que tu cinefilia se refleja en tus películas tanto como la melomanía?**

A mí en este momento me gusta mucho Van Sant; cómo filma la adolescencia de una manera cruda y a la vez romántica. Hace películas que son belleza pura, como *Gerry*, pero en las que también hay amor. Incluso el primer afiche de *Como un avión estrellado* estaba inspirado en eso, en esa forma de capturar a la adolescencia, en la imagen de una disquería, en Santi con el pelo así, en Ignacio que tiene una cara bastante americana. Y por el lado de lo onírico, creo que David Lynch puede filmar cualquier cosa, dirige el tránsito y está bueno *(risas)*. Me parece una bestia, y usa la música de manera inexplicable, puede poner una bossa nova en *Carretera perdida*.

**¿Cómo fue la filmación de** Como un avión estrellado**?**

Pesadillesca. Lo único que quería era irme a mi casa. Ya no había una química del cine; ese romanticismo lo teníamos Santiago, yo y un grupito de gente. Se había perdido, y en cierta forma estaba bien que se perdiera, porque también la gente había cambiado. El tema era volver a hacer cine en un país en el que, por ahí sin haberme dado cuenta, habían pasado demasiadas cosas. Fue un error mío idealizar al cine, pensar que seguía habiendo *Modelo 73*, *Rapado*, *Sábado*... Había habido un quiebre. Existía una necesidad de recompensas más concretas: acá se iba a pagar, había una productora comprometida... No era otra vez una aventura, no era *La aventura 2*. *Nadar solo* sí fue una aventura en la que nadie pensaba en cobrar; por ahí por eso mismo el rodaje fue caótico. En cambio, ésta se fue haciendo más cruda. Hubo un primer corte que duraba 94 minutos que yo reedité con otro montajista. Eso fue lo que más disfruté: se empezó a dar vuelta toda la película, encontré cosas que estaban filmadas casi inconscientemente. Encontré una lógica en ese momento, un tono onírico que ahora tiene *CUAE*, que o no lo tenía tanto o ni lo tenía.

"Hoy todos somos fanáticos del cine argentino, mañana lo matamos, después nos hacemos fanáticos de las películas clásicas y después salimos a buscar documentales porque ya murió el cine clásico. Hay que entender que cada película tiene su estilo y puede convivir tranquilamente con otras."

**Aprovechando que nombraste algunas películas emblemáticas del NCA (Nuevo Cine Argentino) o, como se plantea ahora, del "LLNCA" ("Llamado Nuevo Cine Argentino", ver carta de Rodrigo Moreno en el correo del número pasado), y ya que tenés el último número de El Amante todo subrayado, ¿qué pensás de la discusión sobre cine nacional que se está dando en El Amante?**

Hay un poco de verdad en lo que dice Llinás y también en lo que dice Villegas. En cuanto a las segundas (o terceras) películas del NCA, para mí hace falta algo más visceral, más honesto. Se volvió todo como muy... programático. El sistema de producción de mis dos películas fue parecido: filmar, mostrársela a la productora... En ese sentido, no hubo cambios; si hasta se usaron más latas en *NS* que en *CUAE*. Yo nunca en mi vida usé video-assist, nunca usé cosas que se tendrían que usar. No lo digo por hacerme el canchero. El otro día pensaba en la cantidad de retomas que hizo Bielinsky: laburó quince a uno; yo laburo, como mucho, dos a uno. En detalles así ya hay otra manera de pensar el cine y de cómo pensar una película; para empezar, ya sabés si la vas a terminar o no. Había muchas expectativas con muchos directores, y algunos me parece que pasaron a tener una especie de kiosco. Siento todo muy artificioso, como si hubieran encontrado un camino en la primera película y para la segunda buscaran el confort.

**Hablabas de una inocencia a la hora de comenzar a filmar que te llevó a descubrir un quiebre...**

Antes era otra cosa. Fijate que en 2003 a Locarno fueron veinte personas, incluso *El Amante* editó un catálogo que se llamaba "Argentinos Juniors", hablando de esa especie de cantera. Todos los que fueron filmaron su segunda película, aunque el único que la filmó por Locarno fue Lisandro Alonso. Este año a ese festival fueron dos personas: Luis Ortega con *Monobloc* a una sección paralela, y *Bosques* a una sección de video. En dos años cambió demasiado todo. Hoy por hoy, si hiciese otra película, trataría de ir por otro lado, de cuidarla más. Un poco lo que hizo Lisandro Alonso con la Lugones. Es más divertido verla con gente, tanto para mí como para el público. Cuando ves los números que hace la película en Soleil, que fueron dos personas en un día, o no fue nadie o no hubo funciones, no es muy divertido. Es raro, porque la película se edita, se escribe sobre ella, se la ve. No es un problema de espectadores. Yo viajaba a Ecuador o a Perú y había gente que me decía "pirateé tu película"; había un grupo de diez enfermos que escuchan bandas punk y me pedían los discos. Diez locos en Chile, diez en Uruguay... Y eso estaba mejor, quizás. Yo sabía para quién iba la película.

**Cuando se estrenó** Nadar solo**, remarcabas que te molestaba que ciertos críticos te acusaran de "nadismo". ¿Ahora cómo te sentís respecto a eso?**

Personalmente es jodido, porque las críticas de los diarios son medio obligatorias, sí o sí tienen que decir algo de la película. Ahora todo el mundo está fascinado con *El aura*; espero que eso no se agote y que un director pueda plantear en una película una manera de narrar clásica y en otra ir hacia lo opuesto. Porque hoy todos somos fanáticos del cine argentino, mañana lo matamos, después nos hacemos fanáticos de las películas clásicas y después salimos a buscar documentales porque ya murió el cine clásico. Hay que entender que cada película tiene su estilo y puede convivir tranquilamente con otras. **[A]**

# La noche de los sexos vivos

por **Diego Brodersen**

Escena 1 - Exterior - Día: movimiento descendente con grúa sobre una primorosa casa de dos plantas en un suburbio de Baltimore. El automóvil estacionado, los arbustos florecidos y el buzón recién pintado para la delicia del cartero; el confort de la clase media personificado. En la banda de sonido, con el trasfondo de un coro de pajarillos, suenan los acordes de "Sylvia", tema compuesto e interpretado por la David Raksin Orchestra (¡ay, esas orquestas!) para el film homónimo protagonizado por Carroll Baker en 1965. Pero las imágenes no pertenecen a un melodrama en technicolor ni a una comedia romántica con camas separadas, sino al último largometraje de John Waters, por lo que resulta lógico suponer que esa iconografía de estabilidad social será rápidamente contrapuesta a la más revulsiva de las contraculturas, operación favorita del realizador de *Pink Flamingos*, con la cual *Adictos al sexo* mantiene más de un punto de contacto. Es que en los últimos tiempos, a este barrio tranquilo y seguro en sus valores morales han estado arribando algunos vecinos "diferentes", extraños seres cuyas vidas parecieran girar alrededor del sexo (en todas sus posibles diversidades y acepciones): una pareja de lesbianas, un matrimonio de exhibicionistas, una cofradía de gays "osos", un par de ardillas sexópatas. De a poco, la placidez del pueblo se verá invadida por una virulenta fiebre contagiosa, y uno a uno sus habitantes –buen golpe en la cabeza mediante– irán abandonando su cualidad de "neutros" y se iniciarán en el culto de los placeres carnales. Por supuesto, con el inevitable desprecio de quienes intentarán frenar la concupiscencia en defensa de las buenas costumbres y la abstinencia sexual.

El hombre del eterno bigotito entrega su ejercicio más libre y divertido en años, una verdadera respuesta a los aires de puritanismo imperantes en el cine norteamericano actual. *Adictos al sexo* es, además, su película más veloz y menos atada a una estructura de guión clásico en años, a tal punto que incluso las limitaciones de Waters como narrador de historias, su tradicional falta de cohesión entre escenas, se transforma aquí en una de las mayores virtudes de un film que, costumbre y cortesía de la casa, parece transcurrir en un mundo paralelo al nuestro, un universo de orgasmos místicos y pechos tamaño XXL. El grupo de adeptos a la sexualidad desenfrenada, como el clan de personas asquerosas de *Pink Flamingos*, se impone como un lugar de resistencia, el sitio donde la alucinación y la quimera pueden llevarse a cabo sin recortes a la imaginación: lamer la suciedad del piso y cualquier objeto cercano, vomitar encima del partenaire, practicar el exhibicionismo ante una muchedumbre, defecar en lugares públicos, fornicar con toda clase de alimentos, vestirse como un bebé y buscar alguna madre sustituta, todo ello sin culpas ni insatisfacciones. Sylvia, la dueña de casa y madre de familia grisácea, tendrá un encontronazo con Ray Ray, el líder predicador del grupo, y descubrirá los placeres del cunnilingus, desatando un descalabro en su tradicional familia (claro que, como tantas otras familias tipo, esta también esconde un monstruo en el clóset: una hija con pechos exorbitantes que es mantenida en cautiverio en una habitación bajo llave). De "neutra" a "puta" ("neuter" y "whore", rezan las placas que atraviesan la totalidad de la pantalla), Sylvia encarna la parábola de *Adictos al sexo*, la vergüenza sucia del título original, el redentor tránsito de la represión al libertinaje.

Desvergonzado, excéntrico, desaliñado, asqueroso y tan feliz como sus protagonistas, el último Waters es un canto irónico al pleno goce del cuerpo y la individualidad. Los recursos visuales incluyen uno tan arcaico como el flashback recortado en el mismo cuadro –con resultados hilarantes– y la incorporación de imágenes de *nudies* y films de striptease de los años 50 para ilustrar los trances de la protagonista, todo ello acompañado por una selecta compilación de melodías *vintage*, marca registrada del autor. El "Rey del Vómito" incluso se da el lujo de crear a los primos de Bárbol, el árbol parlante y andante de *El Señor de los anillos* (hay que ver las formas que puede adoptar una corteza arbórea). Como casi todo su cine, *Adictos al sexo* es un film inclasificable y único, que incita a la participación plena del espectador o bien lo expulsa radicalmente desde un principio. Por cierto, no todo el mundo está preparado para que el desenlace de la historia sea desencadenado por un gigantesco meteoro fecal surgido de las entrañas de David Hasselhoff. Pero quienes sí lo estén, encontrarán aquí un sitial de libertad y comunión anatómica, una noche de los sexos vivos de franca liberación genital. **[A]**

**Adictos al sexo**
A Dirty Shame
EE.UU., 2004, 85'
**DIRECCIÓN** John Waters
**GUIÓN** John Waters
**MÚSICA** George S. Clinton
**FOTOGRAFÍA** Steve Gainer
**MONTAJE** Jeffrey Wolf
**DISEÑO DE PRODUCCIÓN** Vincent Peranio
**INTÉRPRETES** Tracey Ullman, Johnny Knoxville, Selma Blair, Chris Isaak, Mink Stole.

# WAT

por
Diego
Trerotola

# Ano contra natura

A fuerza de repetición de palabras clave que identifican a su obra y a su persona, como títulos de nobleza bien adquiridos como "Rey de la basura" y "Príncipe del vómito", es posible que alguno confunda a John Waters con un personaje de *Adictos al sexo*: el que practica la misofilia, es decir, el que se excita al oler, masticar o frotarse basura. Esa confusión tal vez enorgullezca a Waters, pero no da cuenta de toda la dimensión de búsqueda que existe en su filmografía. La primera oposición a considerarlo como un mero fetichista y acumulador de porquerías es comprender una contradicción vital de su cine: si bien es verdad que Waters admira y se inspira en Herschell G. Lewis, Russ Meyer, William Castle y otros directores considerados basura por una gran mayoría, también rinde culto a otros que parte de esa mayoría admira: Hitchcock, Douglas Sirk, Walt Disney, Bresson, Fassbinder, etc. Y las etapas de su filmografía confirman este cruce de influencias que hacen a Waters un cineasta en constante dinámica. Director y único guionista de sus doce largos, todos basados en ideas originales, JW tuvo dos etapas diferenciadas en su obra. La primera, que va de *Mondo Trasho* (1969) a *Desperate Living* (1977), estuvo signada por el cine del shock directo y gráfico, una violencia visual casi en clave *cinéma verité*, que llega a su máximo esplendor con *Pink Flamingos* (1972), donde Divine, el obeso actor fetiche de Waters que usualmente actuaba travestido, mastica mierda de perro. La segunda etapa comienza con *Polyester* (1981) y llega hasta su última película *Adictos al sexo* (2004); ahora JW está reposado pero no es menos provocador, el *shock* no es tan gráfico pero sí estructural: sus películas más recientes parten de una horma genérica de comedia familiar o adolescente y decantan en un salvajismo tribal muy similar a sus comienzos, donde se insertan situaciones al colmo del grotesco y tan orgiásticas que dejan temblando a cualquiera, absorto en el más profundo sinsentido. Por eso mucha gente no considera a Waters un cineasta, porque sus películas ponen en crisis qué y cómo se debe mostrar, o lo que se considera un espectáculo cinematográfico. En cualquiera de sus etapas, el punto de partida de la guerra librada por Waters es el mismo: como verdadero campista que es, nunca dejar que se naturalice ninguna idea, que no se congele una actividad (hacer cine) y se transforme en práctica o ritual. La cámara de Waters dispara ("Mis películas son mis crímenes") contra cualquier forma de lo natural. Si se hizo natural que coman mierda en su cine, ahora hay que cambiar el punto de vista. Todo principio naturalizado le es ajeno, y JW busca permanentemente el puro artificio, desligado del mandato biológico, de lo inherente al ser humano, de toda tradición implicada en el "buen gusto". (Waters demuestra que no hay expresión tan estúpidamente contradictoria como "buen gusto", porque todo gusto es por definición malo, deforme, contra natura porque es "inventado".) Por eso Waters es un comediógrafo consecuente, y la comedia es el lugar excluyente desde el que filma, porque ese género, por su obligatorio *happy end*, es el que más se opone a la forma de lógica de terminación de la vida y desestabiliza el destino natural del hombre: la muerte y su sentido trágico derivado. Y por eso todas sus comedias son radicalmente negras.

Pero lo más interesante de Waters es que ese universo artificioso de sus películas, donde lo impropio de las cosas es el centro, no queda relegado al rectángulo del espectáculo fílmico, sino que el cineasta pone todo su afán para cambiar la situación, a punto de volverse un militante por hacer que el cine rebase la barrera de la ficción. Una frase genial de JW tal vez pueda echar luz sobre su relación con el cine y pueda sintetizar su obra: "Al entrar en el edificio, pienso en el único departamento que preferiría tener en lugar de este: el de la mejor película de Alfred Hitchcock, *La soga*. Ese horizonte falso de Nueva York que se ve por la ventana, con sus luces cambiantes, ese decorado más mágico de la historia del cine. Quizá cuando sea rico pueda encargarle a Vince (Peranio), mi director artístico, que me construya un horizonte similar en Baltimore para ponerlo en mi ventana. Tengo una vista bastante buena, pero una falsa sería mucho mejor. Puestos a pensar en ello, desearía que toda mi vida fuese *trompe l'oeil*". Que la vida se transforme en un engaño para la vista es querer que el mundo se transforme en cine. El cruce de esa frontera entre cine y vida, entre lo falso y lo real, marca el afán de este director de Baltimore, también rebautizado como "Anarquista anal". Tal vez corresponda ir a la máxima de Oscar Wilde, "La naturaleza imita al arte", para dar cuenta de esta estrategia, si no fuera que la palabra "arte" hace sonrojar a Waters. Y tan incorruptible como su bigote ancho, JW siempre se mantuvo firme desde la misma utopía (¿o conviene llamarla distopía?): contribuir a que la gran mentira del cine se vuelva un poco más real. Pero no a partir de adherir a una forma de realismo, nada tan lejos de las películas de Waters, sino a través de hacer que su persona a lo largo de los años se transforme en una estrella aberrante de una de sus películas. Convertido JW en personaje, en su cuerpo y su pensamiento, fuera de la pantalla se realiza la ficción cinematográfica. Al final de *Pink Flamingos* Divine gritaba su dogma

# ERS

Johnny Knoxville y Tracey Ullman, desenfadados **Adictos al sexo**.

perturbador: "¡Perdonar los asesinatos en primer grado! ¡Defender el canibalismo! ¡Comer la mierda! ¡La inmundicia es mi política! ¡La inmundicia es mi vida!" A través de sus conferencias, sus libros (la temprana autobiografía *Shock Value* es el colmo en este sentido), sus artículos periodísticos, sus clases y otras actividades en los que pone el cuerpo y mucha energía, Waters hizo propio el discurso de muchos de sus personajes más extravagantes y perturbadores, en un acto absolutamente surrealista, donde la vida se convierte en parte de la obra. Como esta característica de Waters no está difundida en Argentina (los pocos libros que se tradujeron al castellano no fueron distribuidos acá) y nunca vino a realizar sus *performances*, a continuación se transcriben algunas frases ejemplares del discurso real de cineasta. Aclaro que el decálogo de las peores citas de JW, en orden creciente de las más ingenuamente provocadoras a las más obscenas, puede herir o directamente asesinar la sensibilidad de los lectores. Si alguna cita le empieza a producir malestar, aparte la vista inmediatamente. En cambio, si ríe desaforadamente, consulte a su médico, usted no está bien.

**John Waters dixit**

**10.** "Deberían cobrar impuestos al yogurt, eso es lo que produce el cáncer."

**9.** "Tengo cientos de proyectos que ni me atrevo a mencionar porque sé que nunca se realizarán: una nueva versión de *Persona* protagonizada por Liv Ullman y Benji, 'por fin juntos en la pantalla'."

**8.** "William Castle se entusiasmó tanto con la promoción de películas que llegó a algunos estrenos en un coche fúnebre e hizo su entrada saliendo de un ataúd. ¿No era eso lo máximo posible de un *auteur*? ¿Habría llegado tan lejos Jean-Luc Godard? ¿Habría sido capaz de llegar en un coche estropeado para promocionar *Weekend*? ¿Habría llegado Sergei Eisenstein en un barco de guerra? No lo creo. Odio al Sergei Eisenstein ese."

**7.** "Recibo un correo muy extraño. Mi preferido es de un joven llamado Freddy que me escribió: 'Estoy en la universidad y hago películas como las suyas. ¿Cómo es que a mí me mandan al psiquiatra y a usted lo mandan a Europa?'. Otro muchacho me escribió ofreciéndose como voluntario para comer ratas vivas en una película. Y probablemente el más raro fue el joven que me confesó: 'Mi afición es coleccionar sexo con personas famosas. No soy de los que *cogen y lo cuentan*. Mis otros objetivos, aparte de usted, son Pee Wee Herman, David Letterman, Grace Jones, Laurie Anderson, todas las estrellas del *Rocky Horror Show* y Klaus Nomi (no importa que esté muerto)'."

**6.** "Por supuesto, para muchos, Santa Claus es una figura erótica, y para estos juerguistas afortunados la temporada navideña es un entremés de sexo crudo. Algunas personas se sienten atraídas tan sólo por un hombre con uniforme. Hombres de negocios con inventiva deberían abrir un bar sadomasoquista llamado El Polo en el que fetichistas dominadores se podrían vestir como el viejo Papá Noel y gerontófilos pasivos se pondrían en cuatro patas y recibirían latigazos como buenos renos. Inhalar nitrito de amilo y trepar por chimeneas falsas o abrir las cartas dirigidas al jefe de fieltro rojo completarían la atmósfera llena de sexo de este primer bar navideño sadomasoquista."

**5.** "¿Cómo es posible apartar al público del temido video cuando la única explicación de su popularidad es que la mayoría de nosotros no tenemos el valor de masturbarnos en las salas de cine?"

**4.** "Que alguien vomite durante mis películas es para mí como una ovación de pie."

**3.** "La rolliza hija de Bette Davis piensa que nos vamos a escandalizar porque su madre la maltrataba. ¡Ja! ¡Lo sorprendente es que no la matara!"

**2.** "Me arrodillo al lado de la cama para dar gracias a Dios por tener una educación católica, por lo que el sexo siempre será algo mejor porque siempre será algo sucio."

**1.** "Dorothy Stratten debería sentirse afortunada de haber sido asesinada; cualquier cosa es mejor que una vida al lado de Peter Bogdanovich." **[A]**

# "Extraño mucho a Hitchcock"

por **Juan Pablo Martínez** y **Juan Manuel Domínguez**

**Tiempo de valientes es una película mucho más popular y accesible que** El fondo del mar**, sigue más el camino de** Los Simuladores **en ese sentido.**
Yo creo que sí, pero realmente no es algo tan consciente como debe parecer. Las dos películas nacieron de una manera similar, no es que con *Tiempo de valientes* me dije "con esta película quiero llegar a más gente". En ambas está la mezcla de géneros, aunque en *TDV* la trama es más de género puro, y tal vez aquella mezcla está más marcada acá que en *El fondo...*, lo que tiene que ver con el género es más claro. En la otra, las persecuciones en auto o el hecho de que el protagonista persiguiera al supuesto amante de su mujer tenía que ver con el universo del policial, aunque no todos lo entendían así.

**Hay una gran diferencia entre** Los Simuladores **y** TDV**, y es que si en la primera las tramas eran completamente disparatadas, aquí hay un verosímil que desafía las convenciones del cine de acción, como cuando el personaje de Luque dice: "Es imposible sacarse unas esposas, para eso están hechas", o la escena del disparo al camión, donde en cualquier película de acción americana de los ochenta este explotaría y aquí simplemente choca. ¿Por qué decidiste aferrarte a la verosimilitud en esta película?**
En *Los Simuladores,* sobre todo en la segunda temporada, había una actitud muy festiva frente al universo de los géneros. En la primera temporada era todo bastante más verosímil, creíble, y cuando llegó el momento de volver a escribir decidí divertirme y jugar. Es por eso que me metí con vampiros, excavadores, superhéroes, pero manteniendo siempre un vínculo con la realidad. Y al final a las víctimas del operativo les resultaba más ridículo o menos creíble que alguien armara semejante andamiaje que el hecho de pensar que todas esas cosas que pasaban eran ciertas. Para ellos era más difícil pensar que hay tipos que van a disfrazar a otros de vampiros, de excavadores, que van a gastar un montón de plata en armar todo eso que creer en los vampiros. Además los planes eran todos muy alternativos al problema que se intentaba resolver, por lo cual era menos probable que la víctima se diera cuenta. Todo era como más lúdico, pero en *TDV* yo no quería ese nivel de disparate e inverosimilitud, no quería villanos a la James Bond, no quería a un señor pelado con barba mefistofélica y dientes de oro *(risas)*. Me parecía más potente, e incluso más cómico, el encuentro entre héroes mundanos y villanos reales. Otra cosa que diferencia al programa de la película es que en *TDV* no están divorciados los que tienen el problema y quienes lo resuelven, sino que los que tienen el problema resuelven su problema. En *Los Simuladores* era una estructura más parecida a *El Zorro,* con alguien que resuelve los problemas ajenos y restaura el orden.

**Lo que resulta llamativo es que todo esto intentó hacerse antes en el cine argentino con, por ejemplo, Tiburón, Mojarrita y... Pez Espada (risas).**
Delfín, Delfín.

**Bueno, eso. Pero esas eran películas desastrosas, y vos viniste a demostrar que, sí, esto se podía hacer.**
Cuando estudiaba cine empecé a interesarme por películas de Soffici, Saslavsky, Tinayre, Christensen, y me di cuenta de que sí, que había una tradición de películas industriales y buenas y de autor que después, por diversas razones, se fue separando, y por un lado estaba la Generación del 60 y por el otro las películas de Carlitos Balá, Olmedo y Porcel, los bañeros, hasta desembocar en *Papá se volvió loco.* Con excepciones, por supuesto, como Favio, Aristarain, Bielinsky, pero eran excepciones. Y yo crecí con el buen cine de entretenimiento, no fue que me empezó a interesar el cine cuando empecé a estudiar y me gustaba Antonioni, ni siquiera conocía a Antonioni. Y este cine es el que sé hacer, el que puedo hacer.

**En** Tiempo de valientes **se nota un tono muy festivo, parece como si todos la hubiesen pasado bárbaro mientras la rodaron, y eso después se traslada a la pantalla.**
Me pasó últimamente, y más aun en los tiempos de escribir la película, de sentirme muy cercano y disfrutar mucho de directores como Rob Reiner; rever *Cuando Harry conoció a Sally* y decir "claro, este tipo está hablando de sus cosas, de su mundo, las cosas tienen humor, respiran felicidad". Me doy cuenta de que, por ejemplo con Carpenter, que es un director que me encanta, si tengo que decir las películas que más me gustan hoy, diría *Starman* y *Memorias de un hombre invisible.* Me siento más cercano, son películas más festivas. Del resto me gusta cómo están hechas, pero no sé si me dan muchas ganas de volver a ver *Noche de brujas.* Ahora estoy mucho más cercano a ese tipo de películas.

**Una vez en una entrevista dijiste que estabas pensando en hacer una película al estilo** Los Goonies**.**
*Los Goonies* la produjo Spielberg y la dirigió Richard Donner, que es uno de los directores más bien populares y de género que mejor manejan la comedia. Es muy difícil que la comedia funcione. El solo hecho de tener fe y arriesgarse a que algo tal vez no cause gracia es todo un tema. Siempre está

"Yo crecí con el buen cine de entretenimiento, no fue que me empezó a interesar el cine cuando empecé a estudiar y me gustaba Antonioni. Y este cine es el que sé hacer, el que puedo hacer."

Arriba, Szifrón dando indicaciones en el rodaje. Abajo, imágenes de la película.

la posibilidad de que la sala se quede callada. Esa y *Superman*, que también es de Donner, son películas que antes me encantaban y ahora cada vez que las reveo me siguen gustando. *Los Goonies* celebra la aventura, el salir a la vida. En el entretenimiento para chicos más nuevo, lo que no me termina de convencer es que se celebra mucho la inactividad. Se promueve al chico quieto frente al televisor. *Los Goonies* te da ganas de salir en bicicleta, de meterte en una cueva, de agarrar unos mapas de la ciudad de Buenos Aires del año 1925 y ver dónde estaba tal banco o tal fortín de los unitarios en el 1800.

**Lo que puede verse en las películas actuales para chicos es que son mucho más pacatas. Una escena como la de** Los Goonies **en la que Corey Feldman tiene que traducirle al castellano las indicaciones de la madre de Sean Astin a la mucama, y le dice cosas como "en este cajón se guarda la marihuana y en este la cocaína", ahora no se filmaría nunca. Hubo una gran involución ahí.**

Sí, ahora las cosas se trabajan con cuidado, como si los chicos no las fueran a descubrir en algún momento. Yo aprendí un montón de cosas gracias al cine, y ahora un chico ya no puede aprender mucho con el cine. La película que yo quiero hacer tiene mucho de, por un lado, *Los Goonies* y por el otro, de *Cuenta conmigo*. Esta última tiene un nivel de realismo que resulta encantador, tiene que ver con la aventura pero está observada desde otro lugar.

**¿Qué te gusta del cine de ahora?**

Me está pasando con los nuevos directores como Wes Anderson o Paul Thomas Anderson que sus películas me gustan mucho, las disfruto mucho mientras las veo pero al terminar de verlas pienso "este tipo es un genio" en lugar de pensar "qué buena película que vi". Es como que me conectan mucho con el director que hay atrás de la película, que no es lo que me pasa, por ejemplo, cuando veo *Duro de matar*, *Indiana Jones* o *Terminator*. Son películas que me encantan, que no se malinterprete, pero me parece que el director está demasiado presente y por encima de la narración. En cambio, con las otras películas, si bien el director está siempre presente, tenés que buscar para encontrarlo. A veces extraño películas como *Contacto en Francia*, *El exorcista* o *La conversación*. Una película que está cercana a esto puede ser *Seven*... *Colateral*, hasta ahí. Yo veo *Kill Bill* y me encanta, pero hay una distancia entre el director y lo que se está contando. A mí me gusta mucho eso de meterme en la trama y preocuparme por lo que les pasa a los personajes, aunque a veces eso esté mal visto. Tal vez con todo esto quiera decir que extraño mucho a Hitchcock.

**Uno siempre piensa que es difícil hacer un policial en Argentina y que este no resulte ideológicamente cuestionable. De hecho, una película como** Comodines **fue exactamente eso. Pero vos lo lograste.**

*TDV* se parece estructuralmente en cuanto al lugar de la policía a *Los intocables*. La policía en la película no opera ni funciona bien: el comisario es siniestro y muchas veces la chantada o la ineptitud devienen en cosas gravísimas. Lo grave no es tanto lo que cobra un policía como extorsión, sino lo que este tipo permite hacer. En el momento en que los policías tienen que jugarse por el honor y la amistad, tienen que hacerlo por afuera de la institución, aunque se supone que para hacer las cosas bien deberían hacerlo por dentro, porque para eso existe la institución.

**Uno está acostumbrado en el cine americano a la idea del "policía bueno", porque hay toda una tradición del género atrás.**

Igual hay excepciones en cuanto a eso. La manera en que De Palma pintó a la institución policial en *Los intocables* y *Misión: Imposible* no fue muy halagadora.

**Pero acá nunca se podría hacer un** Dirty Harry**.**

Sí, pero *Dirty Harry* es cuestionable también allá.

**Hay algo más bien irónico en cuanto a eso. Robocop es un personaje súper facho pero ahí la película está reflexionando al respecto.**

No, Robocop no es facho, porque la institución en la película es tremenda, y el tipo termina enfrentando a la institución, no a delincuentes comunes. Pero la iconografía de la película sí es medio facha.

**Sí, pero ahí también es irónico. Muchos criticaban a** Invasión **diciendo que era una película fascista porque utilizaba esa iconografía y hasta los soldados tenían uniformes nazis, pero el mismo Verhoeven, en el comentario de audio del DVD, dice en un momento: "¿Esta escena les parece fascista? Bueno, a mí también".**

Sí, igual la palabra "facho" se está usando con mucha facilidad. Muchos me han entrevistado a raíz de la película y ya era fascista la actitud de ver fascismo en mi película. Me preguntaban: "¿No te da vergüenza que haya un policía que haga las cosas bien?". Y no sé, se supone que todos los policías deberían hacer las cosas bien. Pero la película es una ficción, una expresión de deseo, no un documental. **[A]**

# Los profesionales

⊕ A favor por **Marcos Vieytes**

A propósito del estreno de *Rapado*, Martín Rejtman le decía lo siguiente a *El Amante*: "Yo no trabajé en la industria y me encantaría hacer una película con un presupuesto más alto que los 15 mil dólares que gasté en hacer la película que terminé ahora (...). Me encantaría que un tipo de la industria me pusiera los dos millones acá. Aceptaría el desafío con muchas ganas. Creo que lo podría hacer bien". Lo que yo creo es que la confianza que destilan estas palabras proviene de la laboriosa profesionalidad de este cineasta, de la conciencia que tiene de su cine y de todo el cine. Algo similar ocurre con Damián Szifrón. No digo idéntico porque este último trabaja en la industria desde la aparición televisiva de *Los Simuladores*, y porque el cine de Rejtman destila unas búsquedas estéticas no necesariamente reñidas pero bastante independientes de las fórmulas y los tiempos industriales al uso.

También hace unos años le escuché decir a Alejandro Dolina, artista y personaje popular si los hay, que no se le daba por escribir poesía porque tenía demasiada facilidad para el verso y ello conspiraba contra la aparición de lo verdaderamente poético. Viendo *Tiempo de valientes* a uno le parece que a Szifrón le resulta facilísimo escribir una película. Y se me ocurre que tal facilidad no deja de ser una riesgosa virtud que pudiera traicionar la futura evolución de su cine si no estuviera atento a la inerte simetría de las obras minuciosamente guionadas. A propósito del reciente estreno de *El aura*, película que no carece precisamente de guión pero que lo supedita a una puesta en escena claramente visual y sonora, un compañero de redacción sintetizó sus resultados titulando la nota como "Cine mata guión". Supongo que la de *Tiempo de valientes* tendría que llamarse, entonces, "Guión hace cine". Porque el cambio de ubicación de la cámara en la secuencia del porro, entre otras tantas de sus decisiones felices, es un ejemplo de sabiduría formal puesta al servicio del relato, pero también capaz de llevarnos a una zona de placer insoslayable. Es cierto que es un placer que se deriva de lo previsto y en el que raras veces es posible la epifanía. Pero la epifanía es un acontecimiento básicamente solitario e introspectivo. *Tiempo de valientes*, en cambio, busca y consigue el fenómeno social de la alegría. Se propone y consigue ser una ficción deportiva tan deliciosa y exquisita como el Brasil-Francia de las semifinales del Mundial 86 o el más excitante partido de básquetbol.

Lo mejor de su aparente facilidad a la hora de filmar es que durante toda la primera mitad de *Tiempo de valientes* –y en no pocos momentos de la segunda– se ha traducido en felicidad contante y sonante para el espectador no cinéfilo. La película comienza con una oscura secuencia mafiosa que la instala desde un principio en el ámbito del policial. Y si hablamos de policial, hablamos de la posible aparición de un héroe. Y si hablamos de héroe, también hablamos de la aventura que significa convertirse en uno. Pero como buena *buddy movie* que es, aquí los héroes son dos y la pérdida de la seguridad cotidiana es el principio de un viaje iniciático que habrá de cambiarlos para siempre. El oficial Quiroga siente que el cielo se le cae encima cuando descubre que su mujer le pone los cuernos, y al licenciado Silberstein le empiezan a mover

**Tiempo de valientes**
Argentina, 2005, 112'.
**DIRECTOR** Damián Szifrón
**GUIÓN** Damián Szifrón
**PRODUCCIÓN** Oscar Cramer, Hugo Sigman
**FOTOGRAFÍA** Lucio Bonelli
**MONTAJE** Alberto Ponce
**SONIDO** Fernando Soldevila
**VESTUARIO** Julio Suárez
**ESCENOGRAFÍA** Juan Mario Roust
**INTÉRPRETES** Diego Peretti, Luis Luque, Oscar Ferreiro, Gabriela Izcovich, Martín Adjemián.

la estantería cuando debe cumplir una *probation* dando asistencia psicológica a un policía mientras investiga un caso de tráfico de uranio que involucra hasta a la SIDE.

Como era de prever si nos ateníamos al fabuloso antecedente televisivo de Szifrón al mando de unos héroes como hace mucho rato no tenían las ficciones argentinas, el guión de *Tiempo de valientes* es preciso, los diálogos facilitan la progresión dramática, las frases y los retruécanos inolvidables se suceden como certeros disparos de una automática, los planos son funcionales a la trama pero no dejan de sembrar apuntes originalísimos (estén atentos a los diarios que leen cada uno de los secundarios, y al uso que Szifrón hace de ellos para bocetar sin necesidad de parlamentos a los respectivos personajes) y uno goza con tanta planificada imaginación como hace mucho tiempo no pasaba en nuestro cine. Durante los mejores momentos de la película pasamos a habitar un mundo de ficción muy parecido al del afiche: un símil colorido, autoconsciente, sólo en apariencia irresponsable y levemente anacrónico pero también riguroso, de la realidad. En la segunda mitad el personaje de Luque pasa a un segundo plano, y eso resiente lo que resulta ser la mayor atracción del asunto: la relación de pareja despareja postulada desde un principio entre el policía y el psiquiatra. No llama la atención que esta última sea lo mejor de la película, pues Szifrón ya viene trabajando sobre el homoerotismo de los héroes masculinos desde *Los simuladores* (recordar la notable secuencia del capítulo despedida), y porque las diferencias culturales de ambos abren la película al juego más libre de la comedia.

Y para mi gusto, el de la comedia sigue siendo el ritmo fílmico más necesitado en nuestro país, aunque no sea el más sencillo de consumar felizmente. Claro que no sólo me refiero a un cine de cómicos televisivos exportados sin

solución de continuidad a la pantalla grande, sino a un cine de comediantes –director y/o actor– capaces de concebir la puesta en escena cinematográfica –que puede incluir una participación preponderante del guión siempre y cuando este último contemple la imprescindible intervención del azar– como algo autónomo y específico que requiera de un cuidado profesional para elaborarla. Quiero darle énfasis a la palabra profesional porque trae a la mente la ética del cine clásico y sus personajes, esos héroes de buena salud –al decir de Truffaut– a los que les importaba hacer bien su trabajo mucho más que ser emotivos y sentimentales pero inútiles.

En esas anda ahora Szifrón y se nota que le gusta hacerlo. También resulta obvio que ha laburado la mirada en cuanto género popular existe y que no desespera por hacer un cine, entre comillas, artístico como si esta fuera una categoría aparte y superior de la que no pudiera participar ninguna película con expectativas de agrado masivo. *Tiempo de valientes* goza de una identidad genérica precisa, aunque no cerrada a la más fértil hibridación. No más ver el afiche o las primeras imágenes del avance, sabemos que iremos a ver una película para reírnos y eso obliga a que el director asuma, por un lado, la responsabilidad de cumplir con las expectativas públicas y, por el otro, con las exigencias estéticas propias. Claro que sería más cómodo situarse en el lugar del artista incomprendido y minoritario que prefiere no venderse al mercado, pero cuando esa postura es sólo una pose no deja de tener un costado tan vano como ingenuamente egocéntrico. Hacen falta más directores y películas como estos para impedir que la puesta en piloto automático del realismo acrítico, o el costumbrismo improvisado, esterilice la renovación que se logró en los últimos diez años. **[A]**

# Queso azul

⊖ En contra por **Eduardo Rojas**

Queso azul es la denominación que los productores locales dieron al roquefort cuando los franceses reclamaron la propiedad de aquel nombre.

Los (norte) americanos pretenden quedarse con todo el queso del cine mundial, pero no han hecho, hasta ahora, reserva de las marcas. Así, comedia o policial pueden ser utilizados como genéricos en cualquier lugar del mundo.

Damián Szifrón es de quienes pretenden aprovechar, legítimamente, ese retazo de libertad que Hollywood le permite al resto del mundo.

Géneros. Códigos establecidos en otros tiempos, el director cinéfilo debe conocerlos, para respetarlos o transgredirlos.

Eso es su segundo largometraje. Una comedia policial, un cruce genérico que denuncia su filiación cinéfila, pero que resulta un queso azul, una imitación fallida del modelo platónico original.

Hay cuestiones de ritmo, de verosimilitudes y referentes históricos, que desbarrancan la película. El ritmo, en la comedia o el policial, suele ser ágil, no atropellado. El humor se basa en el gag: sorpresa, movimiento dialéctico que se revela con la risa, y no en el chiste, efusión verbal que se agota al enunciarlo. La larga secuencia en que Silberstein y Díaz fuman un porro en el auto del segundo es una sucesión de chistes que descansan, casi todos, en la espontaneidad natural de Peretti. Pero el ritmo interno de la escena

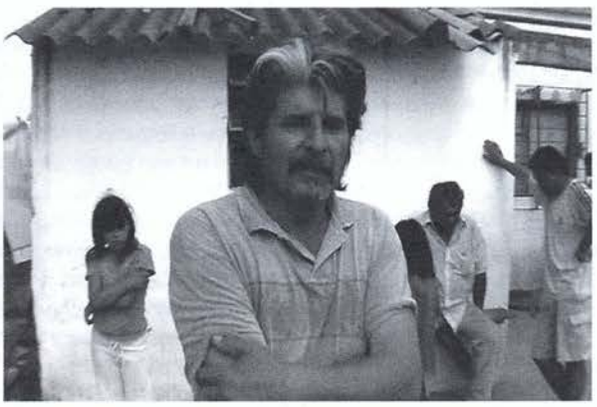
se estira y pierde su eficacia hasta diluirse. Lo mismo ocurre con casi todo el humor de la película, que va desde lo errático hasta lo siniestro. Ejemplo: Silberstein invita a Díaz a la cena de Pésaj en su casa. Durante la charla Díaz descubre que la mujer de Silberstein le es infiel. La interroga, la aprieta, finalmente le amartilla la pistola en la cabeza y obtiene la confesión. Un tema que Szifrón reitera: la intercambiabilidad de los roles entre policías y psicólogos, muy bien lograda en el personaje de Gustavo Garzón de *El fondo del mar*, que era una mezcla oscura de ambos (observación que debo a Manuel Trancón). Pero lo que en aquel quedaba en amenaza y misterio, en Díaz es prepotencia pura. Nada más lejos del humor que esta involuntaria apología del abuso de poder.

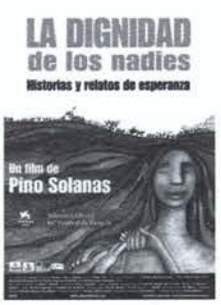
Y todo es así. ¿Cómo creer en la Argentina de los últimos 40 años, en un grupo de azules (no quesos, policías federales en el argot delictivo) capaces de jugarse por izquierda para salvar a un compañero? ¿De meterse en los pasillos de la SIDE (a Szifrón se le debe reconocer la audacia. Es común ver en el cine los interiores de la CIA, pero jamás habíamos visto los de nuestros propios *services*) como justicieros desacatados de su propia ley? ¿Cómo crear un verosímil semejante en un país con la piel escaldada por tanto gatillo fácil, por tanto crimen horrendo e impune con el sello de los *services*? No quiero ponerme en moralista, aunque tendría el derecho de hacerlo. Digo que Szifrón no logró ese verosímil, como sí lo hizo en *Los Simuladores* diluyendo los roles de sus héroes (todo héroe se asienta en el mito y no en la historia), y acotando los conflictos a un orden más cercano e inofensivo para la memoria social.

La búsqueda de la heroicidad y la inocencia (otra de sus marcas) traiciona a Szifrón, y lo mete en un pantano parapolicial del que no puede salir. Y, lo que es peor, resiente la estructura de una película basada en el carisma de sus actores y no en la fascinación del relato, como lo hacen los maestros que reivindica (Spielberg, entre los inmediatos).

Hay algo de culposo en esta estructura endeble. Algo que lo lleva a justificarse constantemente: "La Policía es corrupta", "Los servicios hacen cosas horribles". Pero la justificación es verbal, las imágenes lo contradicen. Dos ejemplos finales: el jefe de la SIDE, un funcionario inocente, se entera de la traición de sus hombres recién después de derrotados estos. Una anomalía y no la hediondez del sistema mismo. Más tarde Díaz le informa a Silberstein de la creación de una especie de cuerpo internacional de seguridad, y lo seduce para incorporarse. ¿Los Simuladores globalizados, o los alegres compadres de la CIA, el MI5, el Mossad o cualquiera de los encargados de vigilar y castigar en la noche y niebla del secreto y la sordidez?

Damián Szifrón cayó en su propia trampa, la de su inteligencia y su amor por el noble cine de aventuras, por los viejos géneros, el último refugio de la heroicidad. Mejor no meterse con los azules, quesos o uniformes, hasta no conocer la fórmula exacta de su creación. **[A]**






**La dignidad de los nadies**
Argentina / Brasil / Suiza
2005, 125'
**DIRECCIÓN** Fernando Solanas
**GUIÓN Y TEXTOS** Fernando Solanas
**PRODUCCIÓN** Fernando Solanas
**FOTOGRAFÍA** Fernando Solanas
**SONIDO** Martín Grignaschi
**MONTAJE** Juan Carlos Macías y Martín Subirá
**INVESTIGACIÓN** Alcira Argumedo
**EDICIÓN ON LINE** Emiliano López.

# Triste, solitario y sin final

por **Gustavo J. Castagna**

**Escena 1.** Diciembre de 2001, en casa ajena, miro preocupado las imágenes de un noticiero sobre la crisis institucional que despediría del poder al ineficiente Fernando De la Rúa. Entre piquetes y cacelorazos, corralitos e incendios en cada esquina, una notera pregunta a la gente sobre el momento. Un señor, con su familia al lado y desde su imponente 4 x 4, responde enojado: "Esto no va más, hay que sacar al ministro de Economía y a ese inútil que nos gobierna; no puede ser que todo aumente, ya no se puede cargar nafta".

**Escena 2.** Mediados de 2002, en TEA (escuela de periodismo). Me invitan a participar en una mesa sobre cine urgente desde el documental, en relación con la crisis del país y tomando en cuenta a las asambleas populares que pulularían durante un año. Imágenes de films concebidos desde la bronca y, también, desde la resignación invadieron el espacio de discusión, con un auditorio ansioso de respuestas inmediatas. Me animo a decir, frente a tanto dolor, que el cine urgente es válido pero temporal, necesario pero efímero. En contraste con esas imágenes periodísticas, cito a Pino Solanas y el Grupo Cine Liberación por *La hora de los hornos* y *Los hijos de Fierro*. Doy otros ejemplos que hoy ya no recuerdo. Algunos aprueban mi opinión, otros no. Pensé: hace tiempo, muchos años diría, que no concurría a un mitín político para hablar de cine político.

**Escena 3.** Febrero de 2003, función privada en el microcine del INCAA de *Memoria del saqueo*. Salgo desconcertado y confundido con la película de Solanas. En un bar cercano, discuto con Jorge García y Leonardo D'Espósito sobre las carencias y virtudes del documental de Pino. Pocos días más tarde, se agasajaría al director en el Festival de Mar del Plata, con el presidente Kirchner y la primera dama en el escenario

del Auditorium. La crítica de *Memoria del saqueo* la escribió Leo D'Espósito y aún hoy me sigue resultando más interesante que la película.

**Escena 4.** Hace pocos días, sala 6 del shopping Abasto, viernes, una de las funciones vespertinas de *La dignidad de los nadies*. Cinco personas vemos la última película de Solanas. Hoy ya no está en cartel, pese a los premios en el Festival de Venecia, su discreta presencia en salas de estreno, los elogios de gran parte de la crítica y el nombre del director, hoy devaluado por la gente que concurre al cine.

Mi relación crítica con Solanas no empieza con este texto. En la historia de *El Amante* dos veces tuve oportunidad de escribir sobre él y su obra. Un extenso comentario sobre la reposición completa de *La hora de los hornos* en el Cosmos durante 1998, y la crítica sobre el estreno de *La nube*, última ficción del cineasta. En ambos artículos planteaba serios interrogantes sobre el interés que podía seguir teniendo el cine de Solanas en la Argentina de los 90, donde se anularían definitivamente los índices de solidaridad y comprensión por el de al lado, frente a la economía de mercado global de la década. En ese tiempo, ver *La hora de los hornos* en un cine, cómodamente sentado en una butaca, adquiría un significado diferente al de los años 60 y 70, donde el espectador ya no tenía protagonismo en esta nueva coyuntura. Por su parte, con *La nube*, desde hermosas y torpes alegorías, Solanas manifestaba su tristeza por un mundo ideal y solidario, ya refugiado en libros y bibliotecas, en sueños inconclusos neutralizados por la estupideces de la mayoría de la gente y de los torpes gobernantes de turno. En ese sentido, intenté explicar que *La hora de los hornos* y *La nube* tenían más de una relación, una desde el fastidio y violencia sesentista ante un "continente en llamas" (textual desde el off del film), y la otra desde la congoja de una generación que vio evaporarse sus sueños. Las dos películas también pasaron desapercibidas.

Hay diferencias sustanciales entre *Memoria del saqueo* y *La dignidad de los nadies*, y esto tiene relación con la manera en que Solanas observaba la década del 90 en el primero de los documentales y la forma en que describe la realidad en el segundo. La lección de historia más o menos reciente de *Memoria del saqueo*, aun con la poetización que intenta inocularles el director a algunas imágenes, ofrecía los límites de un periodismo político haciendo cine que sustituía al creador cinematográfico atrás de las cámaras. *Memoria del saqueo*, en ese sentido, es la película que aquel señor citado más arriba (el de la 4 x 4, enojado por la crisis de 2001 que hizo subir el precio de la nafta que necesitaba su auto) vería con agrado, sentado cómodamente en la butaca de un cine. En ese documental, Solanas describía los años 90 desde la información pura, sin articular un discurso original, como hace la televisión periodística, por ejemplo, a través de Rolando Graña, el censor del nuevo milenio. Por lo tanto, los resultados de *Memoria del saqueo* no eran satisfactorios: ver la sonrisa y los cambios de peinado de Menem en los 90 ya eran postales archiconocidas de aquel período. Pero tampoco el señor de la 4 x 4 fue a ver la película.

Con *La dignidad de los nadies*, Solanas opera de manera distinta: no recurre en exceso a la coyuntura política (las críticas a Duhalde y los tibios interrogantes sobre el gobierno actual ocupan un espacio mínimo) y decide narrar historias pequeñas, cotidianas, casi anónimas, sobre un grupo de sobrevivientes de la crisis de 2001. Los retazos de un país devastado aparecen en *La dignidad de los nadies* a través de imágenes y testimonios que la televisión omite con el recurso impersonal de la voz en off y las limitaciones del informe periodístico. En ese sentido, Solanas también aparece junto a los *testimoniantes*, con su aire paternalista y protector, pero subyace en su presencia *in situ* una credibilidad que no tienen los periodistas, censores y noteros de turno cuando recorren villas miseria o describen hechos que aterrorizan a nuestra clase media más estúpida y superficial. Justamente, la clase media, aquella también afectada por la crisis de 2001 y, entre otras cuestiones, por el aumento de la nafta, es omitida sutilmente en *La dignidad de los nadies*. Sólo hay lugar para cinco o seis testimonios que hablan de la supervivencia cotidiana y de los restos que dejaron esparcidos los gobiernos democráticos desde 1983 en adelante.

**La dignidad de los nadies** hoy ya no está en cartel, pese a los premios, los elogios de gran parte de la crítica y el nombre del director, hoy devaluado por la gente que concurre al cine.

Por lo tanto, tampoco es una película sustentada en la discutible euforia del "que se vayan todos". Aquel grito desaforado es reemplazado por el testimonio en perfil bajo, la voz tenue y el rostro acongojado pero que aún abriga ciertas esperanzas. Cuando "solidaridad" es una palabra desaparecida del diccionario argentino de los últimos veinte años, Solanas muestra a seres anónimos que aún confían en ella. Y allí, justamente, está la distinción de *La dignidad de los nadies*, una película filmada en contra de la corriente de la clase media, del "que se vayan todos" y de los informes periodísticos de algunos noticieros que "piensan en la gente".

La militancia de los años 60 y 70 que Solanas había mostrado en *La hora de los hornos* y *Los hijos de Fierro* permanece en *La dignidad de los nadies*. Determinadas imágenes de aquellas películas tienen su continuidad en *La dignidad de los nadies*. Aquel asadito que comían los obreros en *Los hijos de Fierro*, antes de la represión militar y policial, tiene su espejo en los encuentros grupales de *La dignidad de los nadies*, en medio del barro y la angustia, con la cámara siguiendo a esos seres anónimos o, como se observa en el film, hablando con el propio director. Ya no hay asadito ni tampoco represión militar, pero el objetivo estético es idéntico: derrumbar las débiles fronteras entre el documental y la ficción, proponer un discurso original sobre hechos conocidos y fagocitados por la cultura televisiva, emocionar desde un testimonio, una pregunta sin respuesta, un rostro cetrino que aún piensa en un futuro mejor.

En *La hora de los hornos* (aun hoy una pieza esencial del documental y/o audiovisual político), uno de los tantos carteles decía que "todo espectador es un traidor". Me animo a una grosería, previa disculpa al lector: ya el espectador no es un traidor, diría que es un cagón, un sujeto temeroso de ver *La dignidad de los nadies*, al fin y al cabo, sólo un par de horas sobre algunas vidas de gente anónima que vive a la vuelta de la esquina.

Se vienen las elecciones, el señor de la 4 x 4 ya cargó nafta para sus próximas vacaciones en familia y *La dignidad de los nadies* gana premios en el exterior (como había ocurrido en los 70 con *La hora de los hornos*), en tanto, casi nadie la vio por este lado. El círculo se cierra, las historias son casi siempre las mismas pero, por suerte, las imágenes también quedan en la memoria. **[A]**

# El autoritarismo sentimental

por **Gustavo Noriega**

**Iluminados por el fuego**
Argentina / España, 2005, 100'
**DIRECCIÓN** Tristán Bauer
**GUIÓN** Tristán Bauer, Miguel Bonasso, Edgardo Esteban y Gustavo Romero Borri según el libro homónimo de Edgardo Esteban y Gustavo Romero Borri
**FOTOGRAFÍA** Javier Julia
**MONTAJE** Alejandro Brodersohn
**MÚSICA** León Gieco y Luis Gurevich
**INTÉRPRETES** Gastón Pauls, Pablo Ribba, César Albarracín, Hugo Carrizo, Virginia Innocenti, Juan Leyrado, Arturo Bonín.

Malvinas, como Madres, Abuelas, Dictadura y hasta Perón, es para los argentinos una de esas palabras con resonancia histórica, que evoca más de lo que designa directamente. Pero, a diferencia de los otros ejemplos, Malvinas refiere a eventos distintos: las poesías y discursos escolares, la invasión de 1982, la impensable guerra, la soledad de los soldados a su regreso y el archipiélago mismo, ese que pocos argentinos conocen ni tienen intenciones de conocer. Es difícil acercarse al tema Malvinas sin que un asunto impregne al otro: si se pone en duda la soberanía argentina en las islas, se corre el riesgo de ser acusado de estar en contra de la patria y de no ser solidario con los jóvenes soldados que tan brutalmente fueron utilizados y olvidados; si, en cambio, se privilegia la reivindicación y reconocimiento de los veteranos, es difícil no hacerlo desde un lugar nacionalista y beligerante. Así, las islas se sumergen en la bruma de las declaraciones altisonantes pero huecas. La única alternativa parece ser el silencio.

*Iluminados por el fuego* aparenta encarar sólo una de las cuestiones: la de los veteranos de guerra abandonados a su suerte luego de su escarnio inútil. Basada en el libro del ex combatiente Edgardo Esteban, la película alterna sus vivencias actuales, luego del intento de suicidio de uno de sus compañeros, y las de 1982, en el campo de batalla. El personaje Esteban está "gastonpaulsteurizado": un periodista sensible, que hace notas sobre los piqueteros, que no puede dejar de mirar a los cartoneros que revuelven la basura mientras él maneja su auto y que sabe escuchar a sus interlocutores. Buena parte de las escenas en Malvinas y la totalidad del relato actual se resuelven mediante conversaciones. A una charla entre los tres conscriptos en las islas le sigue una de Esteban con la mujer de su compañero al borde la muerte; el periodista le habla hasta al propio veterano en estado de coma. Tristán Bauer no puede resolver estas escenas de ninguna otra manera que con gigantescos primeros planos, más televisivos que cinematográficos, que cubren la pantalla con igual mecanicismo, sin importar que el contexto sean las islas en el medio de la guerra o un bar en Buenos Aires más de dos décadas después. La llegada de los ingleses a las Malvinas sacude la película y las secuencias del ataque sugieren, al menos, un gran esfuerzo de producción. La mejor escena muestra a los soldaditos derrotados, tristes y cansados, que encuentran una pelota de fútbol y arman un picado en el barro: el sinsentido de la situación queda expresado visualmente, sin discursos. En el final, Esteban vuelve a las islas a cerrar la historia. Así contada, la película parece estrictamente un homenaje, si bien cinematográficamente limitado, a los jóvenes muertos en las islas y a quienes volvieron al continente entre la indiferencia y el dolor. Pero como se trata de Malvinas, es difícil que un tema no se superponga con los otros: se requiere una personalidad y un dominio de la técnica cinematográfica que Bauer parece no tener. Así es como, por inseguridad, por superposición de voces o de guionistas, la película se sale una y otra vez de ese sendero para dar cabida a interpretaciones generales sobre la soberanía en las islas, la conducta de los altos mandos, las posibilidades militares de los argentinos, etc., que no pueden ser sino generalizaciones reaccionarias y de un nacionalismo decimonónico. El problema es que la autoridad moral que otorga el hecho de que la película esté basada en los recuerdos de un ex combatiente se traslada imperceptiblemente a sus afirmaciones acerca de la soberanía y el conflicto. Así, el film, lejos de abrir un debate, lo cierra, a partir del peso emocional asociado al calvario de aquellos muchachos, algo así como un autoritarismo sentimental que ahoga cualquier discusión. Por más justa y necesaria que sea hoy la reivindicación de esos chicos abandonados, no debería condicionar ni la mirada sobre la película ni las ideas respecto de las islas.

Ya en el comienzo se aprecian signos de esas muestras discursivas explícitas respecto del conflicto. Esteban revisa las imágenes de la contienda en un VHS que le preparan en el canal de televisión donde trabaja (una idea bastante ingenua de cómo un ex combatiente, para colmo periodista, se informa sobre el conflicto). El video muestra a Galtieri en la plaza colmada y a Margaret Thatcher junto a militares británicos. Una voz en off del informe (pero que oficia como voz de la película) despliega la teoría de los dos demonios aplicada al conflicto del Atlantico Sur: las necesidades tanto de la dictadura argentina como del gobierno inglés de legitimar sus políticas antipopulares dieron como resultado la invasión de las islas y su intento de recuperación violenta. Es una teoría tranquilizadora la que victimiza al pueblo y deja toda la responsabilidad en manos de los militares y los políticos conservadores: de las multitudes que se ven en la plaza no se dice nada.

Antes de que Esteban vuelva a las islas se escucha su voz lamentando que la guerra fue peleada con esos generales, los mismos de la represión, que de ellos es la culpa de la derrota. Dice esas palabras, guerra, derrota, palabras de militares que desbordan el sentido de la película más allá del sufrimiento absurdo de los soldados. Subyace la idea de que con otro ejército las cosas hubieran sido distintas, algo de lo cual se hacen eco las canciones de León Gieco, que se obstina en utilizar la palabra "genocidas" sin importarle la violentación de la métrica y de la poesía. Las islas son "nuestras" y serían nuestras ahora mismo si los militares que comandaban la guerra no fueran borrachos, cobardes, represores, etc., etc. Como si una invasión de un general sanmartiniano, no impulsado por la decadencia de su gobierno y sin desaparecidos ni corrupción en sus espaldas, no fuera, también, un acto salvaje, de intromisión donde no corresponde, un crimen contra civiles. De la machacona y escolar idea de "nuestras" islas se deriva directamente una plaza llena de gente vivando a un dictador.

Sobre el final, el personaje interpretado por Pauls vuelve a Malvinas y los planos dejan de estar cerrados sobre su rostro para abrirse a la geografía de la isla y de sus habitantes. Es un día soleado, totalmente distinto de las jornadas oscuras y lluviosas que muestra la época de la contienda, y se ven juegos infantiles, niños caminando con sus madres, autos, perros, vida cotidiana. Las imágenes muestran lo que la película no dice en voz alta: que las Malvinas están habitadas, desde hace muchos años, por gente común y silvestre, que ellos son los dueños de sus vidas y del territorio que habitan. Que lo que para el discurso verbal de la película es soberanía, guerra, derrota, traición, para ellos es una descomunal violación de su vida tranquila y sin pretensiones. El cine es tan poderoso que hasta ofrece esa posibilidad: cuando el discurso explícito de la película trata de escamotear una pregunta, sus imágenes la ponen en primer plano. Esos niños jugando al sol en un día ventoso nos hacen preguntar: ¿y si las Malvinas no son argentinas?, ¿qué pasa si un día aceptamos que son inglesas, que no son las Malvinas finalmente, sino las Falklands? ¿Y qué tal preguntarnos si la pregunta misma no carece totalmente de sentido? El mapa del mundo se terminó de dibujar hace un tiempo y en unas islas cercanas a nuestra costa viven ciudadanos ingleses, en paz, sin más pretensiones que continuar pacíficamente con la monotonía de sus vidas. ¿Está mal? **[A]**

**Los rompebodas**
Wedding Crashers
Estados Unidos
2005, 119'
**DIRECCIÓN** David Dobkin
**PRODUCCIÓN** Peter Abrams, Richard Brener, Robert L. Levy, Andrew Panay, Guy Riedel
**GUIÓN** Steve Faber, Bob Fisher
**FOTOGRAFÍA** Julio Macat
**MONTAJE** Mark Livolsi
**DISEÑO DE PRODUCCIÓN** Barry Robison
**INTÉRPRETES** Owen Wilson, Vince Vaughn, Christopher Walken, Rachel McAdams, Isla Fisher.

# Antidogma

por **Agustín Campero**

Que en estos días podamos ver *Los rompebodas* es un acontecimiento feliz. Porque nos permite pensar esto que nos apasiona –el cine– a partir de la luz que nos brinda la evolución de un conjunto de comedias emblemáticas. Pero también porque provoca un momento cinematográfico placentero dentro de un año de displacer y sin sorpresas. Es cierto, ni estamos ante una obra maestra ni ante algo sublime. Pero es justamente esta condición de obra del montón, vulgar y mundana lo que nos facilita la posibilidad de pensar sobre la existencia de límites de un canon. Nos ayuda todavía más a reflexionar a partir de sus virtudes relativas, y me fuerza a confiar en mi capricho: el objeto en cuestión es una fiesta.

Hace un año, desde esta revista (*EA* 151) celebrábamos la existencia de un universo estimulante, el de la nueva comedia americana (NCA). Allí arriesgamos sus orígenes, la cruzábamos transversalmente desde diversas miradas y nos atrevimos a plantear sus reglas y sus límites. Las coordenadas traducían su naturaleza multidimensional: intertextualidad reproductora del universo pop, a partir de referencias múltiples y la explosión de significados en el uso de las canciones y la iconografía, deudora de la comedia anarquista-marxista y waterista, pero también de la sofisticación de *Los Simpson*, *South Park* y *Saturday Night Live*. Directores no conocidos, repetición en los protagonistas y culto al cameo. Incorrecto políticamente y difusor de los valores humanistas. Hoy, ante algunos bodriazos protagonizados por Ferrell y Sandler, ante la dudas planteadas por la nueva de los Farrelly y ante este estreno, muchos en la redacción temen la decadencia de la NCA. Otros planteamos que *Los rompebodas* manifiesta sus virtudes: sigue siendo un cine despreocupado, violador de sus leyes, demandante de aquello que sostiene (la diversidad) y cuyos protagonistas se divierten por carácter deportivo y desatadamente adolescente. En esta película, para ellos el momento del año sigue siendo aquel en el que van a comer, garchar y tomar desaforadamente, siguiendo reglas precisas que son a la vez los límites del deporte y el manual de táctica y estrategia para saciar su apetito voraz y afrodisíaco.

La mayor diversión de John Beckwith (Wilson) y Jeremy Grey (Vaughn) es colarse en casamientos. Los detectan, los eligen, planifican sus juegos de roles y siempre provocan que las fiestas sean mucho mejores con sus presencias que sin ellas. Avanzan creando el clímax para hacer estallar sus gracias con "Shout" de los Isley Brothers. Y bordean el límite entre lo divertido y lo patético, espacio gobernado por el paso del tiempo. Allí la película se plantea nuevas fronteras y vira hacia las cercanías de la comedia romántica, pero sin perder las notas esenciales en su vocación de avanzar a cualquier orientación. En este avance se evidencia la tensión existente en la evolución mutante del canon: la intransigencia romántica de Wilson, la utopía desaforada de Vaughn. El reconocimiento de esta tensión, la evidencia ante el tránsito de nuevos caminos, es uno de los rasgos novedosos de estas películas. Ya se sentía en la maravillosa *Como si fuera la primera vez*. De paso, se marca la diferencia de naturaleza entre estas comedias y otras más conscientes de fórmulas y trucos, como sendas *La familia de mi novia/o*, que elige a un puñado de actores demasiados conscientes de su importancia y despliega sin sorpresas sus clisés.

*Wedding crashers* es transparente. Una de las características de la NCA es que se trata de un espacio de fraternidades, de personas que creen en lo que hacen, y donde la gente la pasa bomba filmando. Esas condiciones producen la sensación de que bajo estas aguas, nunca nos vamos a encontrar con un producto rancio y de recetas de cocina. Y aquí, esta energía vital y sus rasgos novedosos y distintivos se encarnan y sostienen principalmente gracias a la pareja del año, Owen Wilson y Vince Vaughn, y a la intensa vibración que provoca la aparición de un Will Ferrell en estado puro y desatado. **[A]**

VINCE VAUGHN

# Pie grande

## Perfil de un comediante XXL

por **Federico Karstulovich**

El tipo tiene un solo contrincante, si de alturas hablamos: Will Ferrell y su metro 92 cm. Pero Vince Vaughn es, desde hace unos años, uno de los actores más importantes para la comedia americana actual. Desde sus vertientes más revolucionarias dentro de la NCA (ver Dossier *EA* N° 151) hasta comedias fallidas como *Be Cool*, haciendo de mafioso de segunda, o en sorpresas agradables como *Sr. y Sra. Smith*, interpretando a un espía inmaduro que vive con su madre, VV ha sabido dotar a su figura de un carisma extraño y perseverante que, pese a trabajar con personajes diferentes, mantiene una impronta demencial, una pose entre canchera y absolutamente infantil e irresponsable, acorde a la mejor tradición de la NCA. Dentro de ella, podemos contar con varias apariciones imprescindibles: el delirante periodista de *El reportero* (y su secuela, todavía no estrenada en Argentina), el dueño de un gimnasio en decadencia en *Dodgeball-pelotas en juego*, un traficante de drogas en *Starsky y Hutch*, el contradictorio fiestero y casado al mismo tiempo de *Aquellos viejos tiempos*, y –por último y un poco más lejos y algo más solapado– el hermano minero de Derek Zoolander en *Zoolander*. Pero ojo, no todas son rosas con el muchacho. Durante un tiempo supo ser un actor secundario insoportable de películas pretenciosas, elemento constitutivo que se traducía en una actitud de abulia y pesadez escénica, que hacía de las potencialidades para la comedia inmanentes a nuestro muchacho una pura presencia fantasmal. El físico –exhuberancia de VV– brillaba por su ausencia, algo que habla de la evolución de Vaughn y su movimiento pendular entre el mainstream más moralista y la amoralidad de la comedia anárquica. El cuerpo todavía (hoy, 2005) pide pista y espacio. El espíritu y "la seriedad" descansan en sus peores participaciones en películas como *Por la vida de un amigo, La celda, Jurassic Park 2: El mundo perdido* y en ese experimento rarísimo que fue la remake de *Psicosis*. Y entre todas estas, varios telefilms y películas de poca monta.

Incluso si hiciéramos números, desde su debut en cine en 1991 hasta 2000, VV contaba con un promedio de dos películas por año (en el mejor de los casos) o de una película año cada dos. Desde su participación en *Zoolander*, donde comienza a encontrar el tono acorde a la comedia, el número de películas por año se duplica y hasta se triplica, contando con cuatro películas estrenadas en 2004, cuatro en lo que va de 2005 y por lo menos cuatro anunciadas para 2006, lo que habla, al menos en números, de la efectividad actoral de VV en la comedia.

En *The Wedding Crashers* (me niego a llamarla *Los rompebodas*), VV encuentra vía de salida al humor físico que siempre prometía en los films anteriores y que entregaba de forma mucho más acotada. Aquí, entre otras cosas debido al mal delineado del personaje de Owen Wilson, VV se encuentra a sus anchas desplegando humor físico y presencia actoral como pocas veces le habíamos visto. Esto, claro, no hace de la película una obra maestra, pero sí un interesante muestrario de todo lo que nuestro amigo puede darnos (humor que en la película sólo tiene correlato con el ya mencionado Will Ferrell), ya que todo gesto de Vince Vaughn está mediado por la presencia del físico como causante de constante ridículo. Si al concepto del físico como lugar inestable para el manejo público le sumamos la actitud *cool* de un pretendido ganador (que no es más que un sujeto viviendo en otro código: ver si no las semejanzas entre *TWC* y los *clubbers* de *A Nigth at the Roxbury* y sus reglas arbitrarias), no tenemos otra cosa que una caricatura de adulto. Y es ese estereotipo el que está poniendo en cuestión la figura de VV como actor a lo largo de sus películas en el último lustro: la del pequeñoburgués (casado o no) inserto en el sistema. Su figura infantil es otro de los puntos altos de la NCA. Y mientras Adam Sandler y Will Ferrell se ponen un poco serios, es bueno saber que hay un sujeto que todavía puede sostener públicamente el valor de la perdida: de tiempo, de moralina teñida de valores, de finalidad de uso. Su adulto irresponsable y antisocial se encuentra equidistante entre los requerimientos de una sociedad de producción capitalista promedio y un mundo adolescente en ebullición hormonal. El rigor político de la comedia boba es más importante de lo que pensamos porque, todavía, no es encasillable. Actores como Vince Vaughn evitan que seamos espectadores en piloto automático. **[A]**

# Lobo suelto

por **Juan Manuel Domínguez**

Director licántropo como ninguno, Wes Craven posee una conducta tan errática como su filmografía. Una obra compuesta por piezas y fórmulas clave del terror cinematográfico, como *La colina de los ojos malditos* (1977), *Pesadilla* (1984), la trilogía de *Scream* (1996, 1997, 2000), y por otro lado –el oscuro de la luna, ese que no brilla– por películas de esas que duelen, como *Un vampiro suelto en Brooklyn* (1995) o la reciente *La marca de la bestia* (2005). Pareciera, por sus resultados y sus épocas, que Craven nace lobo sólo cuando se enfrenta a la luz de la luna que configura el presente de la sociedad norteamericana y, más específicamente, los miedos que en ella existen. Su último film, *Vuelo nocturno*, narra la historia de Lisa Reisert (mi futura novia, Rachel McAdams), *workaholic* empleada de un importante hotel donde pronto se hospedará un funcionario de alto cargo del gobierno, y de su encuentro en pleno vuelo con un compañero de asiento Jackson Rippner (Cillian Murphy, el otro villano de *Batman inicia*), un terrorista que la extorsionará con eliminar a su padre si no cambia de cuarto al funcionario. *Vuelo nocturno* es la segunda película de Craven post 11-S y es una de las pocas obras surgidas desde entonces que deciden hacerse cargo de esa lastimadura y de sus suturas. Cualidad traducida en velocidad a la hora de narrar y que parece demostrar esa capacidad que posee cierto cine de Craven para manifestar y señalar los miedos actuales. Pero el director no asume una responsabilidad de carácter melancólico (como sucedía con el film de Spike Lee, *La hora 25*, o el disco de Bruce Springsteen, *The Rising*) sino que lo hace de una forma mucho más efervescente, a diez mil metros de altura del cine actual en materia de irresponsabilidad y a bordo de esa clase turista del cine que suele ser el thriller.

La conducta de Craven para capturar el *zeitgeist* (espíritu de la época) americano y para transformar esa esencia del momento en algo terrorífico como puede ser la violencia de Jack sobre Lisa en ese espacio limitado que son dos butacas de avión, puede, quizás, ejemplificarse mejor en la carne de su más conocida creación: un señor llamado Freddy Krueger, que atacaba a las personas al introducirse en sus sueños. Craven había creado un asesino que violaba la seguridad de los suburbios; peor aun, que ignoraba los límites territoriales y a la propiedad privada como escudo. Sabía que su demonio manos de tijera era la evolución natural del *slasher*. Freddy, en lugar de respirar desierto como los psycho-killers de la década anterior (Craven plasmó a esos asesinos en aquel período en films como *La última casa a la izquierda*), aspiraba el espíritu cocainómano de sus ochentas. Freddy era, es y será un monstruo de videojuego, de góndola de juguetería, de página de cómic. Por aquella época, Craven vivía en un mundo material y Freddy era un cuco material. De la misma forma en que el tiempo encogió a Freddy a una franquicia al alcance de la mano, Craven reduce, en *Vuelo nocturno*, los actuales miedos de la sociedad americana (los aviones, la seguridad nacional, la violación a la privacidad o amenazas de atentados) al tamaño y a la funcionalidad de juguetes. Rabiosos, eso sí, pero en presente perfecto. Un presente en gran parte brindado por los espacios que Craven (re)crea al colocar la cámara en el lugar más asfixiante posible, allí donde las paredes muerdan más: en los asientos se limita al plano-contraplano, para mostrar el baño del avión utiliza un plano cenital o en el hotel se limita al balcón. Mientras el director construye (o aprovecha) paredes, el extorsionista Jack amplía la marcha territorial iniciada por Freddy y viola otros espacios en su violencia: la memoria de aquello que no se habla, los afectos que no están y el uso solemne de todo ello. Pero la resistencia de Lisa, que en un momento demuestra que ella es capaz de realizar mucho más daño que su Coyote privado, también choca con miedos más difíciles de ver: la pasividad, la desprotección o la falta de información para pensar. *Vuelo nocturno* arma un sistema similar al de un videojuego de rol que muestra en pantalla sólo aquellas cosas que podrán utilizarse para que avance la trama ¡y encima logra transformar en cosas a una violación, un pasado de jugadora de hóckey, un asesinato, una bazooka del tamaño de un niño de cinco años pescada después de una razzia del FBI!

Craven, con esa batalla del movimiento, la velocidad y el descontrol que es *Vuelo nocturno*, le da la espalda a Hollywood y sus límites, camina doce pasos y decide asestarle una película/tren bala directo al corazón. Ya se sabe, Aristóteles sostenía que fuera de la sociedad los hombres son bestias o dioses. Perdón, Aristóteles, pero Craven confirma que la clase de bestia más interesante, al menos en el cine, es aquella que se alimenta de la sociedad en que vive. **[A]**

**Vuelo nocturno**
Red eye
Estados Unidos, 2005, 85'
**DIRECCIÓN** Wes Craven
**PRODUCCIÓN** Chris Bender y Marianne Maddalena
**GUIÓN** Carl Ellworsth
**MÚSICA** Tom Mesmer y Marco Beltrami
**FOTOGRAFÍA** Robert D. Yeoman
**MONTAJE** Stuart Levy y Patrick Lussier
**DISEÑO DE PRODUCCIÓN** Bruce Alan Miller
**INTÉRPRETES** Rachel McAdams, Cillian Murphy, Brian Cox, Jayma Mays, Brittany Oaks, Jack Scalia.

# Extraño

⊕ A favor por **Gustavo Noriega**

**Cautiva**
Argentina, 2003, 115'.
**DIRIGIDA POR** Gastón Biraben, **CON** Bárbara Lombardo, Susana Campos, Osvaldo Santoro, Hugo Arana, Noemí Frenkel.

De los múltiples crímenes cometidos por el régimen militar que gobernó a la Argentina entre 1976 y 1983, el de la apropiación de niños es uno de los más ominosos. Se trata no sólo del daño cometido a los padres de las criaturas, generalmente desaparecidos y a quienes les robaron a sus hijos, sino del delito anexo que es la construcción de una historia personal falaz, cuya verdad nunca podría ser revelada. *Cautiva* tiene el mérito de plantarse con mucha firmeza en el punto de vista de una adolescente que vive con apropiadores y que, gracias a la acción de la Justicia, se entera de su verdadero origen. Así, la película se permite mostrar, por un lado, el horror de los secuestros y robo de niños, pero además, el extrañamiento total que deriva de comprender, casi de buenas a primeras, que la estructura misma desde donde se funda la vida en sociedad –mamá, papá, hogar– es lisa y llanamente una mentira. La película sigue a Cristina/Sofía, el personaje interpretado por Bárbara Lombardo, intentando volver a dotar de sentido a un mundo que se derrumba. Su enfrentamiento a sus padres no biológicos partiendo de la duda y el desconcierto hasta el reclamo airado es mostrado en escenas creíbles y sencillas, que escapan de la demonización fácil. Lo mismo vale para la intervención judicial en la piel de Hugo Arana, en lo que al principio parece un error de casting y termina siendo una agradable revelación.

Hay una buena película dentro de *Cautiva*: una película que hay que extraer de allí tallando como el escultor que saca figuras de una piedra amorfa, porque varias secuencias sobran o son excesivamente largas. Un mayor trabajo en la sala de edición hubiera sido de gran beneficio, en particular en la escena en flashback virado al verde, donde se muestra el nacimiento de la protagonista en un centro clandestino de detención. Pero en tanto y en cuanto la película pasa por la sensibilidad de Bárbara Lombardo logra enfocar un problema complejo con una mirada clara y no panfletaria. **[A]**

# Institucionales

⊖ En contra por **Federico Karstulovich**

Ateniéndose a una primera mirada, *Cautiva* remite indefectiblemente a las propuestas identificables en el cine de la *nouvelle democracie*, producción característica del alfonsinismo que trabaja las presuposiciones progresistas sobre la época de la dictadura y su representación (un *explotation* progre, digamos)
**Memoria y cristalización.** Si el canon de ese código establecido giraba alrededor de *La historia oficial* y su didactismo de manual en vez de elegir una problematización certera, en *Cautiva* nos encontramos ante un tratamiento que no escatima lo políticamente progresista (la denuncia sobre el robo de bebes en la dictadura), la caracterización apática y poco imaginativa de los autores del robo (Osvaldo Santoro compone a un policía bastante estereotipado, limitado en su volumen dramático, contraposición del cinismo atroz de los militares de *Garage Olimpo* como ejemplo de su opuesto), y una puesta en escena limitada a enfrentar espacial e ideológicamente órdenes antitéticos del tipo bueno/malo, pobre/rico. En síntesis, otra forma del didactismo.
**Ambigüedad.** El momento más inspirado y ambiguo del film, cuando aún no se conoce la verdadera fecha de nacimiento de la protagonista y esta recibe la explicación falsa de sus apropiadores, es la única instancia en que el discurso establecido se corre hacia lugares de mayor conflicto civil y las responsabilidades amplían su horizonte de acción. En cierta medida, el recorte elegido, que delimita el mundo tal como lo dispone, hace de *Cautiva* otro exponente más de un cine progresista; hoy por hoy, una forma de institucionalizar (o de convertir al cine en un aviso institucional) las formas de la memoria y activar los olvidos en las zonas más indicadas y menos conflictivas.
**Un plano.** La ambigüedad del plano final (un plano secuencia falseado desde la casa de los padres hacia los cielos, sobrevolando la ciudad) repone un punto de vista que, cuanto menos, es extraño, distancia y pone en cuestión las certezas y cristalizaciones que la puesta en escena misma había dado a lugar. **[A]**

## Una campaña pública

**Yesterday**
Sudáfrica, 2004, 96'. **DIRIGIDA POR** Darrell James Roodt. **CON** Leleti Khumalo, Lihle Mvelase, Kenneth Khambula, Harriet Lenabe.

Fiel a una esencia publicitaria, esta película sudafricana patrocinada por la Fundación Nelson Mandela parece concebida para agradar a los organismos de ayuda internacionales. Totalmente hablada en zulú, Yesterday y Beauty, los inexplicables nombres en inglés de las protagonistas, remiten a ese universo *beat* en el que los problemas de los negros alternan con las marcadas buenas intenciones de los blancos. Pequeño mundo de ideas que –a tono con la pobreza aséptica en la que viven los personajes y el folklórico colorido del vestuario– se encarga de sensibilizar sin herir sensibilidades.

Patinando sobre superficies tan brillantes, *Yesterday* no puede brindar nunca una mirada reveladora sobre el tema. Por eso esta historia mínima de tintes pedagógicos termina por convertirse en una fábula sin moraleja: no se ofrecen explicaciones de peso y la película misma está construida para no ofrecerlas. El bucolismo que impregna sus imágenes se lo impide. ¿Cómo franquearía esta muralla para acceder al perturbador terreno de las causas? Sólo sabemos que el marido –un trabajador minero y "sexualmente insaciable como todos los hombres"– es el origen del contagio. (¿La promiscuidad urbana es el principal motivo del sida en el campo sudafricano?) Y si bien hay una relación indirecta entre el título de la película y la famosa canción que habla del pasado, letra y música reverberan en la historia sólo para completar un sentido de pertenencias: un ayer idealizado, según lo testimonian algunas fotos, que hacen del drama de *Yesterday* un melodrama que ronda lo *sirkiano*. La muerte del marido en medio de una sinfonía de haces de luz en el final corrobora esta idea. Una estetización del problema que, dejando de lado la denuncia y el interés antropológico, termina por reducir la película a una sagaz campaña pública. Sobre todo por su eficacia para acercarse a sus posibles adeptos guardando siempre las distancias. **Marcela Ojea**

## Creer y reventar

**La llave maestra**
The Skeleton Key
Estados Unidos, 2005, 104'. **DIRIGIDA POR** Iain Softley **CON** Kate Hudson, Gena Rowlands, Peter Sarsgaard, John Hurt.

Kate Hudson interpreta a una enfermera que cuida ancianos como compensación moral por el trato negligente que le dio a su padre agonizante. Este dato alcanza para ahuyentar hasta al más devoto de los fanáticos del terror: los personajes con traumas y las vueltas de tuerca son dos de los peores monstruos que enfrenta el género en la actualidad. Pero, imprevistamente, *La llave maestra* se vuelve más perturbadora cuando el relato comienza a enroscarse sobre la última media hora. Allí finalmente se devela el mayor acierto de Softley: la apuesta por el cuestionamiento de la fe como gran tema de la película. Antes, Hudson había conseguido trabajo en una casa supuestamente embrujada. La casona pertenece a los personajes de Gena Rowlands y John Hurt. Él, apopléjico, luce aterrado y con sus escasos recursos físicos intenta desesperadamente escapar del rigor de su esposa y de su hogar desde que sufrió aquel ataque en el altillo, único cuarto que no abre la llave maestra que fue entregada a Hudson. A comienzos del siglo XX, en esa habitación, empleados de la casona llevaron adelante un ritual de magia negra, similar al vudú, y los dueños de casa no tuvieron mejor idea que lincharlos, lo que aparentemente maldijo el lugar. El descreimiento de Hudson la pone a resguardo, pero una serie de sucesos inexplicables, varios de ellos ambientados por la diabólica reproducción de un vinilo, se vuelven pruebas irrefutables de la veracidad del vudú y alejan cada vez más a la enfermera de su dogmatismo. Las atmósferas audiovisuales contribuyen con el escalofrío argumental, pero la mayoría de los sustos que logra Softley llegan por obra y magia de golpes sonoros de efecto que rematan cada una de esas escenas. Si bien el final de *La llave maestra* no parece cerrar del todo, al menos desafía los más incrédulos axiomas sobre resoluciones rebuscadas y sorpresivas. **Nazareno Brega**

## La inseguridad de los objetos

**Espejo para cuando me pruebe el smoking**
Argentina, 2005, 100'. **DIRIGIDA POR** Alejandro Fernández Mouján

"Yo buscaba hacer algo sobre los hechos de diciembre de 2001 y en una visita a su taller, me muestra los objetos que había recogido después de los enfrentamientos. Me cuenta su intención y coincidimos en trabajar juntos". La declaración pertenece al director Fernández Mouján y a quien se refiere es al artista plástico Ricardo Longhini. El resultado de ese "trabajar juntos" es este documental. León Ferrari definió las obras del escultor como "el arte hecho con el estiércol del arte". Se refería al estilo del artista de trabajar con elementos como balas, cadenas o chapas (restos de una realidad que pasó, como los objetos recogidos de la represión de 2001), fusionarlas bajo una consigna de índole política y convertirlas en piezas de arte. Piezas que suelen hacerse ásperas en el recuerdo, como –en el período de tres años que la cámara de Mouján sigue el proceso creativo de Longhini– la explosión de 2001, el fusilamiento de Kosteki y Santillán en 2002 o el asesinato de Martín Cisneros en 2004. Mouján sólo se limita a destacar, mediante el único audio en off que hay en todo el film, el momento en que Longhini está e intenta comprender la rusticidad que compone tanto la creación como la concepción de su obra. El director lo observa de la misma forma en que él escoge, analiza y une sus objetos: crudamente. Sin una luz artificial o un trípode, lo muestra trabajando como un obrero en sus obras, explayándose con el saber de un forense (con monólogos de casi diez minutos) o peleando a su perra Sasha. En los créditos finales, Longhini muestra un fragmento de canilla, atado con alambre, silicona, cinta plástica; tan visual y básica es la conjunción de sus elementos que Longhini desea enmarcarlo y utilizarlo de espejo. "Para que el día en que me pruebe el smoking no me olvide quién soy y no me la crea". El film de Mouján se convierte en el espejo donde es posible ver nuestro pasado más reciente.
**Juan Manuel Domínguez**

## Burócrata cinematográfico

**En buena compañía**
In Good Company
EE.UU., 2004, 109'. **DIRIGIDA POR** Paul Weitz. **CON** Dennis Quaid, Topher Grace, Scarlett Johansson, Selma Blair.

Las líneas iniciales de "A minor incident", una de las 16 folk/pop-till-it-hurts canciones compuestas por Badly Drawn Boy para el soundtrack del film *Un gran chico*, no sólo lograban capturar la esencia del libro que se adaptaba a la pantalla grande –*Érase una vez un padre*– sino también del universo de su escritor, Nick Hornby. Un universo repleto de pasiones de los débiles (melomanía, materialismo, fanatismo) y debilidades de los débiles (ausencias, "ni ideas", inseguridades). El director y guionista de *Un gran chico*, Paul Weitz, pareció demostrar la misma habilidad que Badly Drawn Boy con sus letras al recoger los meteoritos de la bingbangniana potencia del libro de Hornby y utilizarlos como fuente de energía para lograr una gran adaptación. Fuera de la órbita del planeta Hornby, y con su último film *En buena compañía*, Weitz parece comprobar su única y rara virtud: ser un burócrata cinematográfico, alguien capaz de trasladar, cual ejercicio de oficinista, la esencia de los guiones de sus films sin importar cuál sea esta. Así como pudo imprimir el (des)concierto de Hornby en el celuloide, Weitz traslada a *En buena compañía* el espíritu reaccionario que posee el guión de su autoría. En la secuencia "donde todo lo que estaba bien deja de estarlo" del film el padre, de 50 años y de la vieja escuela de negocios, descubre a su hija de la mano del nuevo, globalizado y veinteañero jefe de papi, y le dice algo así: "Decime que no te acostaste con él". El director, en lugar de mostrar que tal gansada es sólo el límite del personaje, lo convierte en el límite del film al engalanar a la escena con esa melancolía metida a palanca de músicas e imágenes de índole harto *cool* que perfuman todo el film. La moralina de *En buena compañía* es tan torpe como su (di)visión del "salvaje sistema laboral actual".
**Juan Manuel Domínguez**

## Confusiones y calamidades

**Un minuto de silencio**
Argentina, 2005, 90'. **DIRIGIDA POR** Roberto Maiocco. **CON** Eduardo Blanco, Alejandra Darín, Paula Molinari, Nicolás Condito, Luis Margani.

Por su capacidad para producir sensaciones de la más variada irrealidad, *Un minuto de silencio* merecería subir al podio de las películas argentinas alucinógenas. La casa de chapa (con techo a dos aguas y camas marineras) a la que se muda el protagonista luego de perder el trabajo y la música al mejor estilo *ciencia ficción clase B de los años cincuenta*, que pauta sus momentos clave, son virtudes suficientes. Y aunque en medio de este panorama no sería extraño que un monstruo de la laguna apareciera en escena (sí, ¡la casa está emplazada en una colina a los pies de la ciudad!) el Robinson/Ingalls de la película de Maiocco padecerá los fantasmas más terribles de la *Realidad Nacional* (el subrayado no es mío): la indemnización que espera no llegará nunca, la escuela de sus hijos será demolida, los clasificados se le volarán de las manos con un viento que sopla ¡en dirección a *la quema*! y cuando finalmente consiga un trabajo ¡de payaso! una tormenta inesperada arrasará la carpa del circo. Ante todas estas calamidades, Ernesto (Eduardo Blanco) responderá siempre con una sonrisa: si tuvo que vender el televisor, hará teatro para su familia ¡del otro lado de la ventana!; si cerró el colegio, él mismo será el maestro recurriendo a los libros de una biblioteca. Dramas inverosímiles sucedidos por un optimismo absurdo que –multiplicados ambos por cifras exponenciales– pautan el *timing* de la película. O un chiste malo contado mil veces que, ayudado por una iluminación que a veces la oscurece, nos conduce de la risa al tedio alternativamente. El hecho de que hayamos visto a Eduardo Blanco haciendo lo mismo en otras ocasiones podría ayudarnos a estar seguros de que esto no es una broma ni tampoco un sueño. Aunque un manifiesto primer plano de un pingüino de hule que aparece al principio y al final de la película, y que seguramente es un símbolo de dios sabe qué cosa, nos lleve nuevamente a una extraña confusión de los sentidos. **Marcela Ojea**

## Narices frías

**Hechizada**
Bewitched
EE.UU., 105', 2005
**DIRIGIDA POR** Nora Ephron. **CON** Nicole Kidman, Will Ferrel, Shirley MacLaine, Michael Caine.

En la serie de TV que comenzó en 1964, Samanta (Elizabeth Montgomery) utilizaba la brujería tanto para revertir la adversidad de su entorno como para evitar la rutina de los quehaceres domésticos. El hechizo comenzaba con un meneo de nariz que se completaba con un movimiento en la comisura de los labios similar al que representa el siete de espadas en el *truco*. Además, aparecía de la nada la sugestiva Endora (Agnes Moorehead, esplendor puro), madre-bruja que no toleraba a los mortales. La serie –8 temporadas y 256 episodios que llegó a nuestro país en los 70– utilizaba el encanto de la magia en lo cotidiano y revalidaba la inteligencia (aplicada) del hechizo femenino.
Todo esto, a modo de recomendación nada subrepticia y fuera de sección de la serie *Hechizada*, cuya primera temporada completa coloreada artificialmente puede alquilarse en DVD. Y es que la película no conserva ecos lejanos de sortilegio alguno. Shirley MacLaine es el pálido reflejo de Endora, a quien sólo emula sus atuendos y maquillajes. La magia (esencial al cine) está torpemente utilizada, o con gastadas argucias como la de rebobinar los hechos para alterar su curso.
Y los que no fueran cultores del antecedente nostálgico, apenas encontrarán un absurdo concurso de movimientos de narices. Aunque pensándolo bien –como dicen los chinos–, todo lo malo conlleva algo bueno. Y más si lo aisladamente bueno viene de la responsable de comedias como *Cuando Harry conoció a Sally* y *Sintonía de amor*. Y resulta que la excesiva estrellita sobreactuada por Will Ferrell quiere ser el protagonista de la serie. Tal cual; en la versión siglo XXI de *Hechizada*, Jack Waytt (Ferrell) pretende ser el protagonista de *Hechizada* y antepone su nombre al de la bruja en los créditos, mostrándonos hasta qué punto los hombres se apropian de espacios imaginarios femeninos, tan legendaria y fastuosamente femeninos como la brujería. Qué nos queda. **Lilian Laura Ivachow**

## El luchador

Cinderella Man
Estados Unidos, 2005, 144', **DIRIGIDA POR** Ron Howard, **CON** Russel Crowe, René Zelweeger, Paul Giamatti, Craig Bierko, Paddy Considine.

Tan groseros son los estereotipos en *El luchador* (la familia que parece calco de los Ingalls, su amigo incondicional y su oponente un arquetipo de la maldad), tan calculado está el film para el Oscar (cuenta con los mismos director, guionista y protagonista de aquella aberración llamada *Una mente brillante*), con su duración mayor a las dos horas y su inspiración en un hecho real "conmovedor", que este biopic de Jim Braddock, boxeador que luego de haberse retirado resurgió de sus cenizas por necesidades económicas, puede resultar agradable si uno se limitara a contemplar risueño la acumulación de clichés hollywoodenses sucediéndose uno sobre otro e ignorara la seriedad que la película intenta tener. Film que no es más que una visión hiperchata de la clase obrera americana durante los años 30, visión que toma sólo a los que pudieron superar la pobreza llegando a un final feliz como fuere, como si aquella crisis hubiese sido apenas un mal rato y no uno de los hechos más trágicos de ese siglo. **Hernán Schell**

## Se busca pareja

Must Love Dogs
EE.UU., 2005, 98', **DIRIGIDA POR** Gary David Goldberg, **CON** Diane Lane, John Cusack, Elizabeth Perkins, Christopher Plummer, Dermot Mulroney y Stockard Channing.

Los tropiezos se suceden unos a otros: hombre joven aunque no tanto, idealista y romántico hasta el hartazgo (hermoso) que construye nobles botes artesanales de madera que nadie compra porque los de fibras modernas navegan mejor, y con el corazón roto. Mujer joven aunque no tanto, mejor amiga y confidente de pareja gay, abnegada maestra jardinera dedicada a los niños (ajenos), hermosa y un poco tímida –lindando con lo pacato–, también con el corazón roto. Ninguno se anima a poner un anuncio en uno de esos sitios de Internet donde se busca pareja, pero ambos se conocen a través del anuncio que otros publican por ellos. Y entonces los espectadores sufrimos la serie más extensa y errada jamás montada de citas fallidas. Y una de las mayores faltas de timing para musicalizar escenas. ¡Ay!, menos mal que hay parientes y amigos, y perros. Perkins y Channing, sin olvidarnos de Cusack, son lo más distendido y simpático de la película junto con Madre Teresa, regio can con justo protagonismo. Porque el verdadero amor, ese tan excelso y contagioso de las comedias románticas, nunca aparece. El resultado es absolutamente intrascendente y, por suerte, inofensivo. **Fabiana Ferraz**

## Cuatro hermanos

Four Brothers
Estados Unidos, 2005, 109', **DIRIGIDA POR** John Singleton **CON** Mark Wahlberg, Tyrese Gibson, André Benjamin, Sofía Vergara y Fionnula Flanagan.

Singleton (*Los dueños de la calle*) vuelve al cine de gángsters con esta reversión de *Los hijos de Katie Elder*, de Henry Hathaway con John Wayne y Dean Martin, y convierte a los pistoleros del western en pandilleros de Detroit. El director de *Duro aprendizaje* logra algunos momentos de vértigo cinematográfico cuando se desatan las escenas de acción y los hermanos vengan la muerte de su madre adoptiva mientras arrasan media ciudad. El responsable de *+ rápido + furioso* arruina *Cuatro hermanos* al inclinarse por la gravedad y los valores morales tras hacer a un lado los tiroteos y las persecuciones en auto por calles nevadas. Como si todo esto fuera poco, la santurrona asesinada tiene insoportables apariciones fantasmagóricas en las que reprocha o aprueba actitudes de sus hijos. **Nazareno Brega**

## Más allá de la muerte

The Final Cut
Estados Unidos, 2004, 98', **DIRIGIDA POR** Omar Naim, **CON** Robin Williams, Mira Sorvino, James Caviezel y Mimi Kuzyk.

En un futuro cercano, a los niños se les implanta un chip en el cerebro que graba todo a través de los ojos del implantado. Una vez muerto el poseedor del chip, este es utilizado para editar un video homenaje de los grandes momentos del difunto. Un montajista con un trivial trauma infantil que no puede superar se especializa en que la moviola se guarde los momentos más escabrosos y perversos de la vida de sus adinerados clientes. Lo que podía ser una panzada de referencias a la pluma de Philip Dick dentro de un relato paranoico no es más que otra narración sosa que se empacha con la superación de un trauma infantil. Todo puesto en la jeta de un Robin Williams incontenible para el debutante Naim. Una vuelta de tuerca previsible y estirada es la cereza de un postre con un sabor aún más rancio del esperable. **NB**

## Stealth, la amenaza invisible

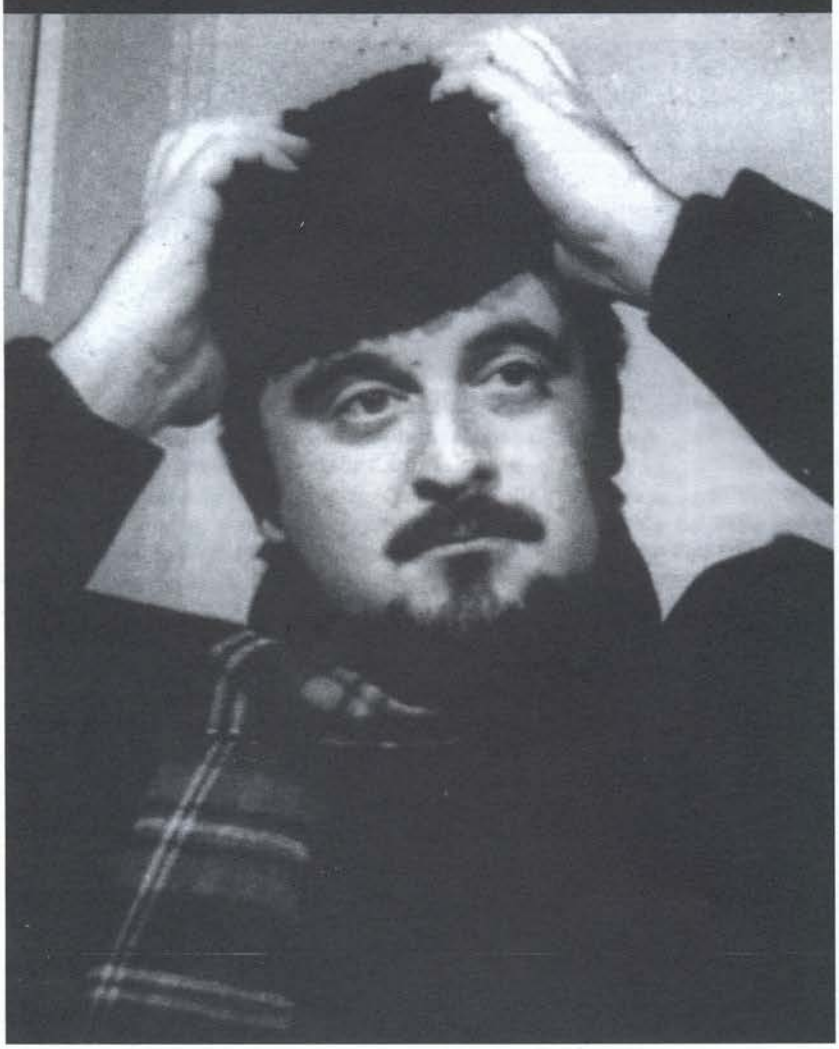
Stealth
Estados Unidos, 2005, 120', **DIRIGIDA POR** Rob Cohen, **CON** Josh Lucas, Jessica Biel, Jamie Foxx, Sam Shepard.

Un trío de pilotos (estereotipados al mango) tiene que recuperar un avión inteligente que decidió darse a la fuga. EDI se llama el avión militar antiterrorista que se rebela e inicia un raid contra territorio enemigo porque se la cree cuando escucha a un capitán que comenta que los aviones sin piloto son el futuro. Este disparate argumental suena ideal para que Rob Cohen despliegue toda su parafernalia visual, pero el director opta por un costado argumental dramático impostado y relega las secuencias de acción a un segundo plano, algo impensable en sus dos últimas películas, *Triple X* y *Rápido y furioso*. Cuando hay persecuciones aéreas o los restos de un avión recién estallado amenazan con incendiar el paracaídas de una piloto, *Stealth* se apoya en lo audiovisual para ser apenas interesante. El problema de la película es un rejunte de diálogos constantemente pretenciosos que buscan una respuesta moral a un supuesto duelo entre inteligencia humana y artificial. **NB**

| | ÁLVARO ARROBA<br>Letras de cine España | JORGE AYALA BLANCO<br>El Financiero México | JORGE BERNARDEZ<br>FM Faro - Nacional | RICARDO COTA<br>críticos.com.br | LEONARDO D'ESPÓSITO<br>El Amante | HERNÁN FERREIRÓS<br>Rock & Pop | ISAAC LEÓN FRÍAS<br>La Primera Tren de Sombras, Perú | MIGUEL PEIROTTI<br>La voz del interior | PROM. |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| El cadáver de la novia | 7 | 8 | | 8 | 9 | | | | 8,00 |
| Tiempo de valientes | | | 7 | | 8 | 9 | | 7 | 7,75 |
| Wallace y Gromit, la batalla de los... | | 7 | | 7 | 9 | | | | 7,67 |
| En buena compañía | | 7 | | | 7 | | 7 | | 7,00 |
| La dignidad de los nadies | | | 8 | | 7 | | | 6 | 7,00 |
| Adictos al sexo | 6 | 4 | | 6 | 8 | | 5 | 10 | 6,50 |
| Los rompebodas | 6 | 5 | 6 | | 6 | 5 | | 7 | 5,83 |
| Vuelo nocturno | | 6 | | 6 | 5 | 6 | 5 | 7 | 5,83 |
| Como un avión estrellado | 3 | | 7 | | 7 | | 5 | 7 | 5,80 |
| El luchador | 3 | 6 | 7 | 6 | 6 | | 5 | 6 | 5,57 |
| Iluminados por el fuego | | | 6 | | 3 | | | 6 | 5,00 |
| La llave maestra | | 5 | | | 6 | | | 4 | 5,00 |
| Más allá de la muerte | | 6 | | 4 | 5 | | | | 5,00 |
| 4 hermanos | | 6 | 3 | 7 | 2 | | | 6 | 4,80 |
| Super escuela de héroes | | 5 | | | 4 | | | | 4,50 |
| Clon | | | 5 | | 4 | | | 4 | 4,33 |
| Hechizada | 1 | 6 | 4 | | 4 | 5 | 3 | 6 | 4,14 |
| Se busca pareja | | 5 | | | 3 | | | | 4,00 |
| Yesterday | | 7 | | | 1 | | | | 4,00 |
| La amenaza invisible - Stealth | | 5 | | | 4 | | | 2 | 3,67 |

# Esa pizca de imbecilidad cotidiana que la inteligencia precisa para sobrevivir

## Un perfil del director de **De niños**



por **Jaime Pena**

¿Quién es Joaquín Jordá? Puede parecer muy fácil en 2005 hablar de Jordá, de sus últimas películas, entre las que se cuentan algunos de los mejores documentales del cine español, reciente y menos reciente. Hace veinte años, por ejemplo, las cosas pintaban muy distintas. Digo hace veinte años pero podría decir treinta, hasta podríamos dejarlo en diez, sólo que por razones generacionales prefiero situarme a mediados de los años 80. ¿Quién era por aquel entonces Joaquín Jordá? Las enciclopedias hablaban de uno de los integrantes de la llamada Escuela de Barcelona de los años 70, de uno de los directores, junto a Jacinto Esteva, de uno de sus film-manifiestos, *Dante no es únicamente severo* (1967), al fin y al cabo Jordá estaba considerado como uno de los ideólogos de dicho movimiento barcelonés, radicalmente opuesto, según decían, al madrileño Nuevo Cine Español. Tras participar como guionista, actor o lo que fuera en otras películas de la Escuela, Jordá había desaparecido en Italia, donde había rodado, cuenta la leyenda, una serie de films militantes, por supuesto todos ellos inéditos en España (estamos a principios de los 70, todavía bajo el franquismo). En ciertos cenáculos se hablaba de una película, *Numax presenta...* (1979), rodada con la caja de resistencia de una huelga y protagonizada por los obreros de una fábrica (Numax) que tras presentar quiebra habían asumido su gestión como cooperativa. Pero una película cuyas proyecciones públicas se contaban –¿se cuentan?– con los dedos de una mano (y si digo dos, no es ninguna exageración). Alejado desde entonces de la realización cinematográfica, a Jordá le conocíamos por sus colaboraciones como guionista de algunas películas de Vicente Aranda, faceta ésta en la que adquirió cierta reputación, lo que no deja de constituir una contradicción en toda regla en un hombre que como director siempre ha defendido un cine sin guión o, al menos, alejado del guión clásico. Pero Jordá, hoy lo sabemos, siempre ha sido un hombre de múltiples contradicciones, lo que no quiere decir que esté preso de ellas, sino que siempre las ha utilizado en beneficio propio, quiero pensar que simplemente para provocar. Como "ideólogo" de la Escuela de Barcelona era un firme detractor del cine "mesetario" (de la meseta castellana), pese a que sus inicios en el mundo del cine eran madrileños; la presunta catalanidad –o, mejor, "barcelonidad"– de la Escuela no le ha impedido vivir durante mucho tiempo en Madrid; últimamente, incluso se le da por corregirte cuando le llamas Joaquín Jordá, pronunciado, como siempre le hemos conocido, en catalán, "yoaquim yordá", y subraya las jotas, Joaquín Jordá (lo de

Joaquín pase, lo de Jordá con jota suena muy raro).

Lo de las contradicciones era algo inherente a la propia Escuela y a muchos de sus integrantes, autores de algunas de las pocas películas auténticamente izquierdistas que se han hecho en España, casi todos ellos hijos de familias bien –en el caso de Jordá, de un notario falangista–, burgueses acomodados que hacían cine como podían tocar el piano o pintar, sin tener que preocuparse por cuestiones tan terrenales como trabajar para poder comer. Era el caso también de Pere Portabella, al cual le une una longeva enemistad, o de Jacinto Esteva, fallecido en 1985 y al que Jordá le dedicó un documental ejemplar, *El encargo del cazador* (1990), producido por la televisión pública española y que tardó 13 o 14 años en ser emitido a escala nacional. Frente a la rebeldía consentida de los integrantes del Nuevo Cine Español y la ortodoxia antifranquista, Portabella, Esteva y Jordá se vieron abocados a trabajar fuera del sistema, en el *underground*, pues esa era en el fondo su vocación: no integrarse en la industria. Y sus trayectorias son inequívocas a este respecto. Trayectorias disímiles pues, puede decirse, unos y otros dejaron de hablarse, verse o tratarse desde los últimos años 70. Ha pasado mucho tiempo y pese a ello resulta inevitable que los agrupemos, que hablemos de los tres en conjunto. La Escuela de Barcelona la formaban –bueno, Portabella siempre se autoexcluyó del grupo– muchos más directores, como por ejemplo, Vicente Aranda o Gonzalo Suárez, además de técnicos y actrices casi exclusivos, pero si algo pervive más allá de un interés sociológico o histórico, es el cine de estos tres nombres.

En 1995 Jordá seguía siendo algo así como un antiguo cineasta, un guionista y –para los amantes de la literatura no constituirá ningún descubrimiento– un reputado traductor que trabajaba casi en exclusiva para la editorial Anagrama. Suyas son las traducciones al castellano de innumerables autores franceses o italianos, desde Baudrillard o Glucksman hasta Magris o Sciascia, pasando por Sade, Bufalino, Breton, Manganelli, Simenon, Tabucchi y un largo etcétera. Basta con cotejar la base de datos del ISBN español para encontrarse con 187 referencias de Joaquín Jordá, de las que sólo una corresponde a un libro de su autoría, *Marilyn revisitada*, co-escrito con José Luis Guarner y recientemente reeditado. El resto, en su inmensa mayoría, son traducciones. Claro, ahí figuran muchas ediciones de una misma traducción, pero aún así nos podemos encontrar con cerca del centenar de libros cuya versión castellana la conocemos gracias a nuestro hombre en Anagrama, editorial para la que también dirigió durante un tiempo su colección Cinemateca (las traducciones del *Eisenstein* de Sklovski o los *Seis cuentos morales* de Rohmer son también suyas). Dado el currículum, se entiende que no haya hecho más cine o sorprende que haya encontrado tiempo para hacer alguna que otra película.

¿Quién era por aquel entonces Joaquín Jordá? Las enciclopedias hablaban de uno de los integrantes de la llamada Escuela de Barcelona de los años 70, de uno de los directores, junto a Jacinto Esteva, de uno de sus film-manifiestos, **Dante no es únicamente severo**.

Es entonces, hace sólo diez años, cuando Jordá se convierte en el director que todos conocemos. Con toda seguridad influido inconscientemente por su aceptada vertiente de guionista, en un primer momento nos sorprende realizando un largometraje de ficción, *Un cuerpo en el bosque* (1996), que no por extraña y rara –muy rara– deja de ser una película "convencional". Si exceptuamos su parte de *Dante...*, que no sabría decir si es documental, ficción o qué, el cine de Jordá se ha movido siempre por los ámbitos de la hoy llamada no-ficción, término incómodo e impreciso donde los haya, pero que les va como anillo al dedo a películas como *Numax presenta...*, *El encargo del cazador*, *Monos como Becky* (1999) o *De niños* (2003). Desde su primer corto, *Día de muertos* (1960) –o *Día de los muertos*, según figura en la copia– Jordá siempre se ha inclinado por el documental, a partir de *Numax* trufándolo de breves insertos de "ficción", representaciones teatrales en decorados mínimos, *performances*, *happenings* o como se les llamase, que negaban la fácil adscripción al documental y conectaban con ciertas prácticas ¿podemos decir "brechtianas"? de los años 70 y que recordamos haber visto en cineastas alemanes como Syberberg o Kluge. Tan sólo su último largometraje, *20 años no es nada* (2004) –nuevo *tour de force* de Jordá: ser capaz de sacar adelante una secuela de la inédita *Numax*–, se aleja de esta corriente y, con todo, la secuencia más insólita de la película, la retransmisión en directo por un canal local de televisión del atraco a un banco que perpetraron en su día dos de los antiguos empleados de Numax, tiene algo de representación, por increíble e irreal, pese a ser absolutamente veraz: otro de esos casos en los que la realidad supera a la ficción.

Su propia vida tiene en los últimos años mucho de sorprendente. En 1997 sufrió un infarto cerebral que le dejó múltiples secuelas: pérdida de memoria, de orientación, de la facultad de leer. ¡El traductor ha tenido que aprender de nuevo a leer con la dificultad añadida de la imposibilidad de recordar el pasado más inmediato! Sus tres últimas películas se han realizado en estas condiciones. Nadie lo diría, mucho menos cuando se tiene la oportunidad de asistir a una charla suya o entrevistarlo. Este señor que nos cuenta cómo en el rodaje de la vista pública de *De niños* la prohibición por parte del juez de situar la cámara en otro lugar que no fuese la parte delantera del espacio reservado al público, justo detrás del lugar que ocupaban los acusados y los testigos, es una decisión que a la postre provoca la identificación del espectador con el acusado y su misma indefensión ante los interrogatorios del juez y el abogado de la acusación, este señor, decía, que calcula milimétricamente la puesta en escena de sus documentales en busca del efecto deseado, ¿tiene problemas de memoria y orientación? *De niños* no es un documental aséptico sobre un asunto tan delicado como el caso Raval, un escándalo alimentado por los medios de comunicación sobre una presunta trama de pederastia a gran escala. Jordá toma partido y lo hace por los acusados. *Monos como Becky* era en principio un documental sobre el psiquiatra portugués Egas Moniz, "inventor" de la lobotomía. Al final es una película sobre los límites de la razón, interpretada por lo internos de un manicomio barcelonés, y sobre el propio Jordá, que pone en escena su enfermedad y su nueva percepción del mundo. Si quieren saber quién es Joaquín Jordá... **[A]**

# "Pensábamos que la narración había muerto"

## El hombre del sombrero charló con un director mítico

por **Jorge García**

**Antes que nada, quería que me hicieras una breve semblanza de la Escuela de Barcelona, de la que fuiste uno de los fundadores.**
La Escuela de Barcelona fue, en su momento, una reunión de amigos que tenían ganas de hacer cine. Algunos habían estudiado en escuelas de cine en Madrid y otros en el IDHEC de París, y encontramos así la manera de debutar en el medio. Se hicieron cinco o seis películas en las que unos trabajaban como guionistas, otros como actores o directores. Recuerdo que entonces este movimiento fue muy maltratado por la crítica catalana.

**¿Quiénes fueron sus integrantes?**
Jacinto Esteva, Carlos Durán, Ricardo Bofill, Vicente Aranda, José María Nunes, Gonzalo Suárez y yo. Esencialmente era un grupo de gente que giraba alrededor de una productora, la de Jacinto Esteva. Él tenía una fortuna personal y su padre, para alejarlo de circunstancias peores, pensó que era mejor que se dedicase al cine. Desde esa productora se realizaron algunas películas y se aprovechó también que en ese momento estaba a cargo del Instituto del Cine en Madrid un franquista moderado (García Escudero), que apoyó el proyecto y permitió que se realizaran estos films, más que nada como oposición al llamado Nuevo Cine español, representado por Saura, Angelino Fons y algunos otros.

**¿Cuánto tiempo duró este movimiento?**
Unos dos o tres años, y alguno de los integrantes como Vicente Aranda, quien ya tenía claro de antemano cuál era su proyecto, luego de hacer una película más o menos experimental como *Fata Morgana*, se incorporó al cine de la industria. Lo que ocurrió es que 15 años después que desapareciera la Escuela de Barcelona aparecieron estudiosos interesados en profundizar en el tema y eso, ante la sequía del cine español de aquellos años, provocó cierto entusiasmo por aquel movimiento.

**¿Tu primera película la hiciste allí?**
Mi primera película fue *Dante no es únicamente severo*, es de 1967 y nació de una noche de borrachera en la que cuatro o cinco personas decidimos hacer cada una un cortometraje. Finalmente quedamos en el proyecto sólo Jacinto Esteva y yo, y rodamos, cada uno por su lado, unos 25 minutos. Al terminar, decidimos fusionar los films rodando cada uno algunos minutos más y tomando como base la idea de *Las mil y una noches*. En realidad es una película sobre la imposibilidad de construir una narración, un tema que en ese momento nos preocupaba mucho. Pensábamos que la narración había muerto y lo que quedaban entonces eran sus restos, comienzos de historias que se fueron intercalando y terminan con la destrucción total. Yo diría que es una película muy dadá, una especie de film de culto.

**¿Esa idea que tenías sobre la destrucción de la narratividad la seguís sosteniendo hoy?**
De alguna manera, sí. Yo creo que la narratividad es la ganga que debe acompañar al cine, una especie de sostén. Te lo voy a graficar. Yo tomo una gran cantidad de pastillas y la sustancia agente en ellas es mínima, todo el resto son materias para que puedan ser ingeridas. Creo que en las películas pasa algo así. Hay en ellas una esencia que puede ser una escena, una frase, una expresión, un momento aislado, que es el eje de la película. Para mí el ejemplo de esto es el cine de Nicholas Ray. Sus películas, desde el punto de vista argumental, son muchas veces insostenibles, pero hay en ellas momentos de un cine excelso que sostiene la banalidad narrativa. Cuando Wim Wenders realiza *Relámpago en el agua* y se enfrenta a un Nicholas Ray moribundo, los fragmentos de películas de Ray que aparecen son infinitamente superiores a lo que filmó Wenders.

**¿Esos pasajes que mencionás serían los "momentos privilegiados" de un film?**
Sí, pero tienen que estar rodeados de algo más. A mí, como te decía, la narratividad me interesa muy poco. Creo que todas las historias ya están contadas y que la televisión ha terminado de matarla al banalizar todos los conflictos. Lo que me interesa es ese fulgor que se produce en un momento determinado en un film. El resto... yo duermo muchísimo en el cine.

**¿Ves mucho cine?**
No, entre otras cosas porque, por el infarto cerebral que tuve, no puedo leer los subtítulos. Sólo voy a ver películas que ya conozco o cuando se da la película de un amigo.

**Vos sostenés que no es posible establecer una diferenciación clara entre cine de ficción y cine documental. Me gustaría que desarrollaras esa idea.**
Es una idea que tengo desde hace mucho tiempo, como una especie de intuición pero que puedo racionalizar. Diría que en los principios estaba el cine de los Lumiére y el cine de Meliés, y durante mucho tiempo se dijo que aquellos hacían cine documental y Meliés cine de ficción.

**Godard destruyó esa idea...**
Exactamente. Él señaló que se podría dar vuelta la historia y decir que Meliés hacía documentales sobre espectáculos de magia y que, en cambio, los Lumiére no filmaban una realidad sino que hacían una puesta en escena de ella. De *La salida de los obreros de la fábrica* hay como 15 versiones y todas eran diferentes, lo que demuestra que había intención de trabajar una puesta en escena. Esto muestra lo discutible que es esa división tajante entre lo ficcional y lo documental. En momentos en que hay una nueva crisis en el cine por la sustitución de la película por otros soportes, tengo la impresión de que quienes serían los bisnietos de los Lumiére están franqueando la frontera con la ficción, y que los cultivadores de lo ficcional están pisando cada vez

Imagen de **Monos como Becky**.

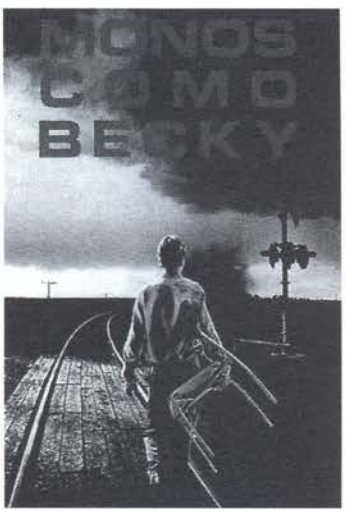
"Mi primera película fue **Dante no es únicamente severo**, es de 1967 y nació de una noche de borrachera"

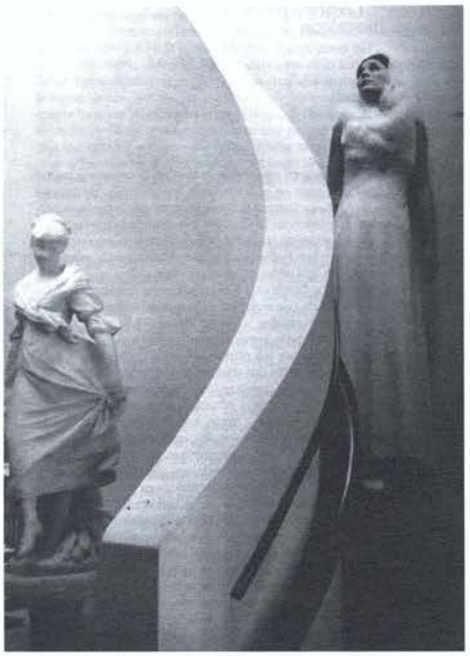
más terrenos que antes eran exclusivos del cine documental. Sintetizando, existe hoy una zona de fricción muy positiva que marca la tendencia a la creación de un género híbrido que participa de ambos.

**¿Incluirías tus películas dentro de ese terreno?**
Sí. Por ejemplo, *De niños* es esencialmente un documental, pero las partes de ficción son muy notables y fueron escritas y ensayadas. Yo intento introducir ese género híbrido.

**Creo que, de tus películas,** El encargo del cazador **es la más afín a lo que sería un documental. ¿Estás de acuerdo?**
Sí, hasta cierto punto. Es una película que se propone restituir la imagen de un amigo mío muerto, Jacinto Esteva, con quien había hecho *Dante...* Jacinto muere de una sobredosis de cocaína y luego de un tiempo, en un homenaje que se le hace, reconozco a su hija Daria, a la que conocí de niña, y ella me dice: "Hay unos fragmentos de películas de mi padre, de sus cacerías, que no están montados". Estos fragmentos se habían originado en un encargo de Ruy Guerra, que le pidió escenas sobre la guerra en Mozambique, pero Jacinto filmó escenas de caza que fueron almacenadas. Su hija me pide que las monte, y yo en principio acepto, pero luego me doy cuenta de que me resulta muy difícil trabajar sobre material de un amigo que ha muerto, siento una sensación de necrofagia. Entonces le digo a su hija que no lo haré y, en cambio, le propongo hacer una película sobre su padre. Ese film está marcado por nuestra amistad y para mí tiene todos los elementos de una tragedia griega. Jacinto muere de una sobredosis, luego su hijo mayor se suicida a los 18 años; hay un elemento trágico que le impide a Daria ser feliz, y tengo a una muchacha muy joven que primero entierra a su padre, luego a su hermano y después a un gran danés de su padre que se muere de tristeza. Estos elementos me hicieron recordar a *Antígona*. Esto es *El encargo del cazador* (que en realidad sería el encargo de la hija del cazador), que está estructurada como una serie de solos de Daria, alternados con escenas corales de los dos mundos de Jacinto, el mundo *chic* y el de la bebida, el juego y la droga.

**¿Cómo nació tu siguiente película,** Monos como Becky**?**
Arranca de un proyecto de ficción. Yo he vivido mucho tiempo de hacer traducciones y una vez traduje un libro llamado *Biología de las pasiones* y descubro una nota a pie de página donde me entero que el primer médico que intervino quirúrgicamente el cerebro fue un portugués llamado Egas Moniz, quien obtuvo por ello el premio Nobel y luego fue asesinado por un paciente. Fui a Portugal, empecé a investigar y descubrí que era un personaje olvidado por sus connivencias políticas con la dictadura de Salazar, con la que tenía una relación de amor-odio. Fue un hombre que participó de la política, retornando luego a la neurología, descubriendo un diagnóstico sobre



Encolumnados a la izquierda, tres afiches de películas de Jordá. Las fotos pertenecen a su primer largometraje, **Dante no es únicamente severo**.

## Joaquín Jorda

**FILMOGRAFÍA**

**FECHA Y LUGAR DE NACIMIENTO**
9 de agosto de 1935, Santa Coloma de Farners, provincia de Girona, España

**Como director**
**20 años no es nada** 2004
**De nens** De niños, 2003
**Mones com la Becky** Monos como Becky, codirigida con Nuria Villazán, 1999
**Un cos al bosc** Un cuerpo en el bosque, 1996
**El encargo del cazador** 1990
**Numax presenta...** 1979
**Il per ché del dissenso** corto, 1970
**Lenin vivo** corto, 1970
**Portogallo, paese tranquilo** corto, 1969
**I Tupamaros ci parlano** corto, 1969
**Maria Aurèlia Capmany parla d'Un lloc entre els morts** corto, 1968
**Dante no es únicamente severo** codirigida con Jacinto Esteva, 1967
**Día de muertos** corto, codirigido con Julián Marcos, 1960

lesiones y tumores cerebrales. En principio fue un proyecto emparentado con el cine gore y de terror, en el que Egas Moniz era una especie de Dr. Frankenstein.

**Sí, la película tiene momentos que recuerdan el cine de terror de la Universal de los años 30.**
Este proyecto, por problemas de producción, no se llegó a hacer. Mientras tanto hago otra película, *Un cos al bosc*, que es otro proyecto de ficción. Cuando termino esa película estoy con la salud muy quebrantada, muy gordo, bebo y fumo mucho, y es cuando se me produce el infarto cerebral del que me recupero relativamente. Estoy dando cursos en la Universidad Pompeu Fabra y se plantea un máster de documentales. Me proponen hacer uno y me inclino por recuperar aquel viejo proyecto y convertirlo en un documental.

**Es un documental hasta cierto punto...**
Sí, porque mantiene los climas de los que hablábamos.

**¿Por qué decidiste incluirte como personaje?**
Era inevitable. Yo estaba viviendo de manera muy fuerte los resultados del infarto. Además me doy cuenta de que esta lesión cerebral me permite comunicarme de una manera muy fuerte con los enfermos del manicomio que participan en la película. Es como si ellos reconocieran algo afín en mí.

**Hablemos un poco de** De niños**. Da la impresión de que el tema del Barrio Chino de Barcelona obsesiona a los cineastas, ya que Guerin lo tomó en** En construcción **y vos, en este film.**
Yo vivo ahora allí. Había vivido en Madrid diez años y cuando tengo el infarto descubro que Madrid se convierte en una ciudad desconocida para mí, en la que no consigo orientarme porque es muy policéntrica, cada barrio es diferente. Entonces me planteo volver a Barcelona, porque es una ciudad mucho más regular en su arquitectura urbana. Sin embargo, al llegar caigo en el Barrio Chino, que es igual que Madrid. Ya instalado allí, percibo una sensación viscosa, como que en ese lugar está ocurriendo algo que no entiendo. Noto algo así como corrientes enfrentadas, y en ese momento aparece un libro que habla del caso Raval y lo define como un montaje policial y periodístico. Me doy cuenta de que todos los habitantes del barrio son protagonistas de esta historia y que allí mucha gente ha utilizado niños sexualmente. Estos hechos son magnificados por la prensa y aprovechados para justificar una reforma urbanística que pretende cambiar las características y la población del barrio. Quieren convertirlo en un barrio para jóvenes artistas e intelectuales, una especie de Greenwich Village de segunda, y entonces empiezo a rodar *De niños*.

**¿Cuántas horas rodaste?**
Como 200 horas. Filmé siete horas diarias los 13 días que duró el juicio, rodé las calles, una fiesta de teatro, hice entrevistas y muchas cosas más. No había manera de encontrar una duración convencional, y al no fijarnos límites pudimos manejar todo ese material, que era muy rebelde, y así quedó el film definitivo de tres horas. Tuve problemas con la producción porque querían reducirlo a una hora y media, pero logré finalmente dejarla en la duración que necesitaba.

**En esta película noto que los elementos documentales y ficcionales están más delimitados.**
Yo creo que falta algo de equilibrio y que las partes ficcionales debían ser más largas.

**Sí, por momentos da la impresión de que esos elementos ficcionales parecen estar insertados.**
Sí, estoy de acuerdo. Metí algunas partes con un poco de presión, de manera algo mecánica, pero yo no quería sacrificarlas.

**¿Qué repercusión tuvo la película en Barcelona?**
Muy buena. Fue acaloradamente vista y discutida, y provocó hasta circulares de la Fiscalía, suscitando debates muy apasionados. El juez y el abogado acusadores quisieron que fuera a un programa de televisión a debatir pero me negué, ya que lo que tenía que decir estaba en la película. También ayudó a que el protagonista principal fuera absuelto en otro juicio.

**Hasta hace unos años tu obra era muy espaciada y ahora has hecho dos películas muy seguidas.**
Esto se debe a que tengo que estar en actividad permanente porque hay cosas que antes hacía y ahora no puedo hacer.

**¿Cómo te surgió la idea de retomar aquella vieja película sobre la fábrica Numax y hacer** 20 años no es nada**?**
Yo en los años 70 había vivido en Italia, donde rodé algunos cortometrajes militantes, y luego regresé a España, donde desarrollé una actividad política clandestina. Esto me condujo a fines de esa década a interesarme en la experiencia de un grupo de obreros que estaba realizando una experiencia de autogestión en la fábrica Numax, muy al margen de los partidos políticos (eran los años de la transición). Cuando se dan cuenta de que no pueden seguir llevando adelante esa experiencia, me proponen que haga algo sobre ese tema. Yo me quedé viviendo un mes en esa fábrica y vi que podía hacer una película. Se los propongo, lo discuten en una asamblea y, como disponen de un dinero, me lo dan para filmar. Así es que, con ese dinero y la ayuda de un bufete de abogados, hago *Numax presenta*.

**¿Cuánto duró esa experiencia autogestionaria y cómo terminó?**
Duró dos o tres años. Acabó por diferentes razones subjetivas y objetivas.

**¿Tuvo algún "efecto contagio" esa experiencia?**
No, porque fue muy boicoteada por el movimiento obrero que la veía como algo negativo, que alteraba los tiempos de la transición y de la paz social. Yo siempre había pensado hacer una segunda parte, ya desde la escena final de la primera película en la que yo me metía y les preguntaba qué pensaban hacer con sus vidas, pero el problema era cuándo hacerla.
Afortunadamente no llegué a ningún acuerdo con la televisión española y un día me di cuenta de que estaban por cumplirse 25 años, y entonces empecé a preparar el proyecto.

**¿Ya hablabas con la gente que había participado en aquella experiencia?**
Había que averiguar dónde estaban y encontrarlos. Como yo no quería hacer la historia de una serie de fracasos, si hubiera descubierto que la vida de esos protagonistas había sido un horror, habría abandonado el proyecto.

**Yo percibo la película como un retrato de la vida social y política de España de los últimos años, y también como una imagen de la desilusión ideológica.**
Yo lo llamaría cambio ideológico, todo se ha atemperado. Ellos no han hecho todo lo que han querido, pero tampoco hicieron nada que no desearan.

**A diferencia de otros realizadores catalanes que se mueven en un terreno de algún modo afín, como Guerin y Mercedes Álvarez, vos efectuás muchos movimientos de cámara en tus películas.**
Yo no pertenezco a la línea representada en España por Erice, Guerin y ahora Mercedes Álvarez. Yo creo que el mío es un cine más subjetivo, con mayor intervención en la creación de la imagen. Aprecio y admiro la limpieza del encuadre, pero no es mi forma de hacer cine.

**¿Quiénes serían tus referentes dentro del cine?**
Yo no lo sé pero un día, discutiendo con Guerin, me dijo: "Tú vas por el camino de Casavettes".

**¿Cómo ves esta especie de surgimiento de un cine documental en España que no era una presencia fuerte hasta ahora?**
Creo que es el resultado de la crisis económica del cine español. Hay una desmesura en los costos que no puede ser amortizada por el mercado español y el documental permite el debut de realizadores dentro de una línea de costos más austera.

**¿No creés entonces que surge por un auténtico interés en el género?**
Surge también de un cansancio de los espectadores por un cine ficcional anacrónico y repetitivo.
Por otra parte, yo tengo la sensación de que demasiada manipulación ha habido en este terreno, y películas que no son más que reportajes televisivos se han convertido en largometrajes. Esto se termina pagando y este tipo de cine en algún momento pedirá cuentas. Hay un *boom* que creo que se va a reducir y va a quedar circunscrito a los festivales.

**¿Tenés algún proyecto?**
Estoy trabajando en una película sobre escritores catalanes en el exilio en Latinoamérica, por lo que es probable que en poco tiempo esté de vuelta en estas tierras. **[A]**


# El trabajo de la crítica

Estilos y estrategias en la escritura sobre (y del) cine

**un curso de Eduardo A. Russo**

**Informes earusso@arnet.com.ar o al 4823 9270**

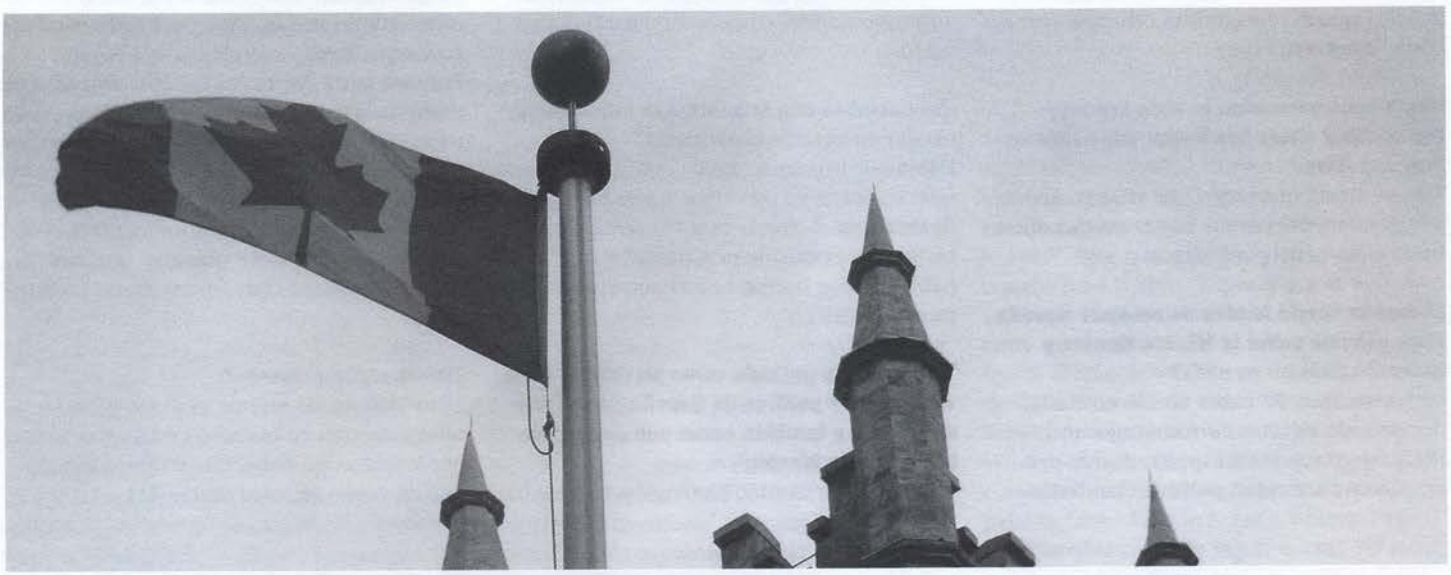
# NUEVOS CURSOS DE GUIÓN

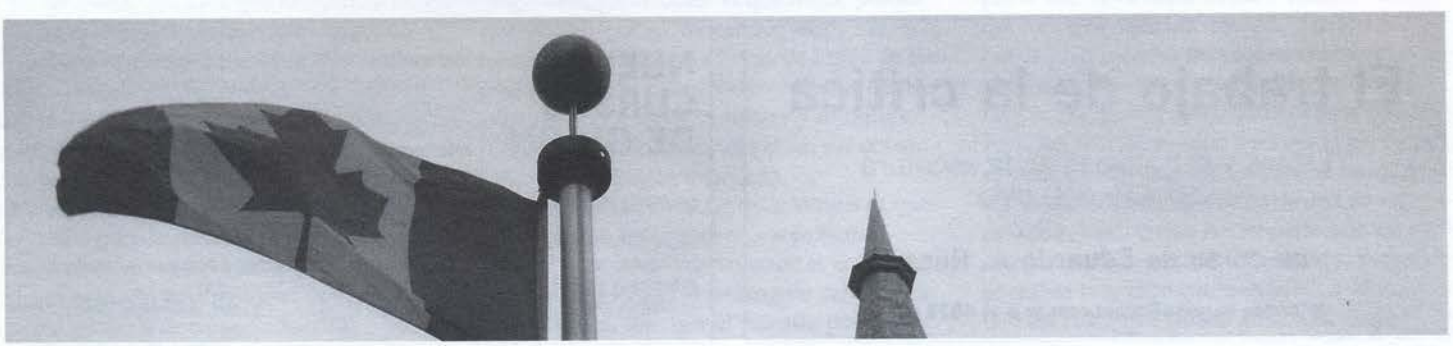
a cargo de Federico Karstulovich

Supervisión de largometrajes
**Informes:** 4383-1981
efedeg@yahoo.com.ar

**Ingresantes**
Introducción al guión y estructura clásica
Géneros cinematográficos
Dramaturgia I
**Intermedios**
Cine y Literatura: Cuento clásico y moderno
El héroe moderno
Estructuras de dependencia aristotélica
**Avanzados**
Estructuras no aristotélicas y poéticas autorales
Cine y literatura: Novela y teatro
Dramaturgia moderna. Ciudad, antihéroe, exterioridad

# Fines de agosto, principios de septiembre





El título de esta crónica festivalera indica nada más que eso, la fecha del evento (del 26-8 al 5-9) y no tiene relación con el homónimo film de Olivier Assayas (aunque, por cierto, su ex mujer Maggie Cheung fue homenajeada en el festival). Si quieren saber de la competencia oficial y de algunas otras películas, lean lo que sigue.

por
**Javier Porta Fouz**

Asistir al Festival de Montreal como jurado de la Fipresci (Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica; de "la crítica", bah) conlleva la obligación de elegir una de las películas de la competencia principal. Y para elegir, hay que ver. En este caso, mis cuatro compañeros de tarea y yo nos enfrentábamos a la tarea de ver una de las selecciones competitivas de peor reputación entre los festivales "clase A", etiqueta que también llevan Cannes o Mar del Plata. Ya Quintín y Flavia habían advertido sobre la temible calidad de la competencia de la ciudad más grande de Québec en el número 127 de *El Amante*. Aunque uno tiene la esperanza de que las cosas pueden cambiar, hay que decir que la "Competencia mundial" de Montreal versión 2005 no hizo más que reafirmar sus antecedentes. Por lo general, cada día había que enfrentarse a propuestas que iban desde lo que podríamos denominar "cascotes fílmicos" hasta películas lastimosamente fallidas. Las excepciones fueron realmente pocas. En mi opinión, apenas una gran película, dos coherentes y más o menos sólidas, y dos con aciertos parciales (sobre un total de 22). No vale la pena describir con demasiado detalle todas las olvidables restantes, así que daré solamente algunos ejemplos a modo de muestra.

Había en competencia dos bodoques chinos. Uno de ellos ofició de película inaugural: *A world without thieves*, de Xiaogang Feng; según dicen, el más exitoso de los "directores comerciales" del país asiático. Con protagónico del hongkonés Andy Lau, la película rejunta a una pareja de estafadores profesionales bien motorizados y *hi-tech* con un joven palurdo de buen corazón de la China rural profunda. Poco a poco (es decir, en más de dos horas) se van combinando las líneas de la sensiblería, de las enseñanzas morales con música que te avisa, de la demagogia, de los elementos de melodrama de remate y de acción filmada a la moda pos influencia oriental en *Matrix* y pos influencia de *Matrix* en el cine oriental. Una mezcla indigesta en la que lo más llamativo es el desvergonzado *product placement* de una marca de celulares. La otra película china, *Sunrise, Sunset*, de Teng Wenji, era un bodrio más tradicional y tradicionalista y hasta divertido a su pesar, con una imposible mezcla de tonos, que iban desde momentos supuestamente risueños hasta situaciones de abuso de autoridad nunca mostrados de manera demasiado grave, ni seria. El bodrio, a caballo entre un rancio optimismo comunista y la necesidad de meter apuntes terribles, se centraba en una banda de músicos contratables para bodas, banquetes y aledaños en el noroeste de China. El aderezo del bodrio: condimentos directamente bizarros. Dos de ellos: una larga meada-humillación de a cuatro contra (sobre) uno de los protagonistas (arrodillado); un final arbitrario que introduce elementos sin resolver y promete que la historia... ¡continuará!

Otro país con dos representantes fue España. *Heroína*, del básicamente productor Gerardo Herrero (*Lugares comunes* de Aristarain, *Triple Agent* de Rohmer, *Machuca* de Wood, *El aura* de Bielinsky, entre muchas otras), está basada en una historia real de madres contra el tráfico de drogas en la Galicia de los 80. Si bien esto es mejor que, pongamos, *Territorio Comanche* (Herrero, 1997, también presentada en Montreal), sigue siendo un cine estéril, con apariencia de telefilm caro. Pero el supuesto plato fuerte español era la exitosa (en origen) *Tapas*, de José Corbacho y Juan Cruz: historias cruzadas, trilladas e infantiles con nudo argumentativo en un bar. Televisión de ficción no muy distinta de las comedias costumbristas argentinas de *look* moderno paridas en los 90. De hecho, *Tapas* está coproducida con Argentina, así que probablemente se estrene pronto. Actúa Alberto De Mendoza, y Cecilia Rosetto hace un cameo y Eduardo Blanco otro. Este último hace de argentino que habla un porteño exagerado como el de Pucho (el personaje de Hijitus), pero en lugar de decir "valija" dice "maleta", tal vez por amabilidad con el personaje catalán con el que interactúa, al que de entrada nomás le dijo "che, flaco".

El jurado oficial, presidido por Theo Angelopoulos, le dio el premio principal a *Off screen*, de Pieter Kuijpers, un thriller mainstream coproducido entre Holanda y Bélgica, prolijo, profesional y decepcionante. Basado en un caso real de un colectivero obsesivo y obsesionado con un producto de la Philips, lleva muy lejos el engaño narrativo y, para la hora de la verdad, esta se revela como muy poco interesante y trillada frente al universo creado por el personaje. *Off screen* presenta realidades y manipulaciones, y estas últimas pierden por goleada, pero la película apuesta por ellas. Una película con vuelta de tuerca (que la vuelve banal) y vendible para muchos mercados; de hecho, ya tenía distribución de la Universal. Otro premio del jurado oficial (del que formaba parte Anna Karina) fue para la fotografía de una abyección llamada *Your name is Justine*, coproducción entre Polonia y Luxemburgo dirigida por el venezolano Franco De Peña sobre una chica polaca engañada, secuestrada y obligada a prostituirse en Alemania. El tema se trata a la manera "qualité", con arbitrariedades varias y toques alternados de crueldad innecesaria y de destellos de estupidez y abandono en los personajes (cada vez que la chica tiene oportunidad de escapar, no lo hace, y en la conferencia de prensa De Peña se defendió diciendo "no es una película de Hollywood"). A fin de cuentas, premiar la "contribución artística" por la fotografía de una película con este tema podría estar llamando la atención sobre su carencia de moral narrativa.

Un dato simpático del jurado oficial: para esta edición, este festival creado y dirigido desde hace casi tres décadas por Serge Losique decidió incluir en el jurado oficial a un cinéfilo de la ciudad, para lo cual se organizó un concurso que ganó la montrealesa Johanne Bellefleur.

La mejor película para nuestro jurado –por mayoría– fue *Kamataki* (que ganó también el premio del público, el de SIGNIS y el de mejor dirección del jurado oficial), una coproducción entre Canadá y Japón dirigida por Claude Gagnon, con Tatsuya Fuji, protagonista de *El imperio de los sentidos* y *El imperio de las pasiones* de Nagisa Oshima y de *Bright Future* de Kiyoshi Kurosawa. *Kamataki* es un relato de aprendizaje de un joven canadiense que, luego de un intento de suicidio motivado por la muerte de su padre, viaja a Japón a visitar a su tío (Tatsuya Fuji), que trabaja en la manufactura tradicional (o arte, que así lo plantea la película) de cerámica. Afortunadamente, y a pesar de algunos minutos finales anticlimáticos, *Kamataki* evita todos los lugares comunes más aguados del asunto mediante una distancia pudorosa y reflexiva, que se combina bien con el evidente conocimiento del tema por parte de Gagnon. Otra película de aprendizaje, más entusiasta y vital y con algún exceso de demagogia, fue la italiana *La febbre*, de Alessandro D'Alatri, sobre un treintañero en Cremona que debe tomar decisiones vitales en el trabajo, el amor y en su moral individual. "Simpatiche" (es decir, simpática a la italiana, con lindos paisajes y lindas chicas, y un toque de chantada), *La febbre* tiene al menos la virtud de ser intensa y de no traicionar, en aras de la seriedad mal entendida, su propuesta un tanto superficial pero transparente.

**Awakening of the dead**
Serbia y Montenegro
**DIRIGIDA POR**
Misa Radivojevic

**Le domaine perdu**
Francia - Rumania - España - Italia
**DIRIGIDA POR**
Raúl Ruiz

**La febbre**
Italia
**DIRIGIDA POR**
Alessandro D'Alatri

**Sunrise, Sunset**
China
**DIRIGIDA POR**
Teng Wenji

**Kamataki**
Canadá - Japón
**DIRIGIDA POR**
Claude Gagnon

Además de participar en la producción de *Off Screen*, Bélgica tenía dos representantes en la competencia. *The intruder* (*De indringer*), de Frank van Mechelen, es un thriller a la americana pero sin el control de la industria americana, que probablemente la hubiera hecho menos solemne, más lógica y más corta. La otra era el debut en el largo de ficción del principalmente documentalista Miel van Hoogenbemt, *Miss Montigny*, historia de chica de provincias cuya madre le mete presión para que sea elegida reina de belleza del gris pueblo del título (la madre, la actriz y esposa de Guediguián, Ariane Ascaride). Cierta calidez y algunos buenos apuntes se arruinan con un final abrupto y ridículo que incluye un congelado, como dudoso homenaje a *Los 400 golpes*. Otra película de la competencia arruinada con un final arbitrario y absurdo fue la japonesa *The Milkwoman*, de Akira Ogata.

Personalmente, creo que la nueva película de Mohsen Makhmalbaf, *Sex & Philosophy*, no sólo fue la mejor de la competencia sino además la única que ofreció la mirada y la complejidad de un artista cinematográfico, un autor realmente convencido de que mediante el hacer cine se puede pensar el mundo. Makhmalbaf se aventura más allá del uso de posibilidades estandarizadas, se anima a pensar por encima del "miedo a equivocarse" y la tendencia a ser prolijitas, sin pasión y sin oficio, que arruinaba a varias de las películas en competencia. El iraní, cabeza del clan cinematográfico con su apellido, se muestra seguro de lo que hace, y esta capacidad asertiva coloca a su película en una dimensión en la que las reflexiones filosóficas sobre el amor conectan sin chirridos con el brillo de la mayor parte de las secuencias; el mejor ejemplo: un plano aéreo largo, virtuoso y emocional a modo de pequeño y profundo mapa de las trayectorias de amor y desamor de un hombre y una mujer. *Sex & Philosophy* es una coproducción entre Irán, Francia y Tayikistán, país este último donde transcurre. El personaje principal es un hombre que cumple 40 años (la película abre con un refulgente plano de 40 velas prendidas en el parabrisas de un coche). En ese momento de su vida, decide sincerarse con sus cuatro amantes, ninguna de ellas enterada de la existencia de las otras. Él dice, "esto es una revolución contra mí mismo". La estructura de la película podría haber sido previsible y reiterativa, ya que el protagonista va explicando a cada una de sus amantes las pasiones y razones que sustentan su modus operandi. Pero Makhmalbaf, en lugar de ir a lo seguro y de mostrar cada "capítulo" de manera similar, cambia las reglas en cada fragmento y así logra una narrativa siempre desafiante y vivaz. Si uno de los capítulos es en pasado, el otro se relata en presente. Si uno es un musical lleno de movimiento y sensualidad, el otro es quieto, contenido. Película con una clara visión estética, *Sex & Philosophy* presenta un trabajo de movimientos de cámara que puede traer a la memoria las elegantes y fluidas imágenes de Max Ophüls, y unos colores de un impacto tal que recuerdan los de Sergei Paradjanov. Al llegar al final de este viaje filosófico sobre el amor hecho de gran cine, la última secuencia echa una nueva luz sobre los sucesos vistos hasta ese momento y provee un sólido cierre a una película arriesgada, profunda y de emociones nada fáciles.

Si uno miraba más allá del "infierno con algunas excepciones" de la competencia oficial, podía encontrar algunas muy buenas películas en otras secciones, como *Awakening of the dead*, del veterano serbio Milos "Misa" Radivojevic (la película se había pasado solamente en su país de origen y en el Festival de Sarajevo, y esa fue la razón por la cual no pudo estar en esta competencia ofi-

cial). *Awakening...* es una película oscura, casi enferma. La acción transcurre en 1999 (mientras Belgrado está siendo bombardeada), el personaje principal es un profesor serbio, casado y con un hijo, y con un padre viejo y enfermo y el insoportable peso de la reciente historia de su país. Nada hay aquí de influencia del "último estilo" Kusturica, lleno de colores y música y ruido y más ruido y confusión y "personajes graciosos". Para este tipo de propuesta proveniente de países de la ex Yugoslavia, y además precaria y copiada, había en la competencia un irritante y pavo film llamado *Go West*, coproducción entre Bosnia Herzegovina y Croacia. *Awakening...* es una película grave, sombría, pesimista; su tono es serio, pero para nada solemne, y hasta hay momentos de corrosivo humor negro. Es un viaje hacia el abismo, un recorrido pesadillesco hacia las tinieblas: la historia choca contra recuerdos personales y decisiones morales, y los resultados son devastadores. El derrotero del protagonista se muestra no sólo mediante el encuentro de su presente con su pasado sino también con terribles sueños. Y con los colores de la imagen, que progresivamente se desvanecen. Con el correr de sus casi dos horas y media, *Awakening...* se revela como una máquina de pensar áspera y dura, una de esas películas cuya corrosión permanece.

De otro veterano, el ultraprolífico Raúl Ruiz, se presentó *Le domaine perdu*, una de esas típicas películas del chileno radicado en Francia. "Típica", como si eso significara algo muy preciso en el enorme caudal de películas a veces muy disímiles del director. Sin embargo, uno siente estar ante un film de Ruiz al exponerse a la fantasía narrativa de *Le domaine perdu*: Chile, Londres, un francés aviador, el golpe contra Allende, los años 30, la Segunda Guerra Mundial, un tiempo cercano al actual, un best seller olvidado, números, afirmaciones rimbombantes y tan extrañas como ingeniosas, un humor y una libertad propios de alguien que hace cine porque le gusta. Ruiz hace películas en todos lados y con el dinero que junta de los lugares más diversos: esta es una coproducción entre Francia, Rumania, España e Italia, y fue filmada en Rumania.

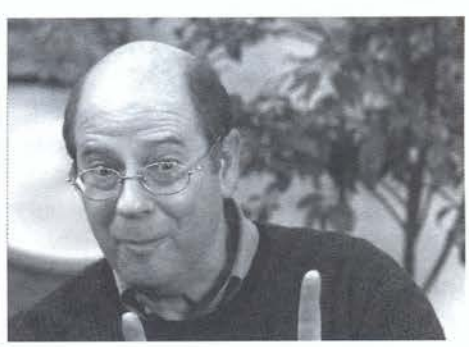
Hubo también algunas pequeñas sorpresas, como la cálida película sueca *Love & Happiness*, sobre una chica de provincias comenzando a abandonar la adolescencia, de la debutante Krsitina Humle. O como la nada cálida, más bien seca y dolorosa, tercera película de Igor Sterk, *Tuning*. Como su ópera prima *Ekspres, Ekspres* (interesante debut casi mudo visto en Mar del Plata 99), *Tuning* es una película corta: sólo 71 minutos, pero ya no de humor disparatado, sino del relato de una crisis conyugal contada con elegancia y un fino sentido de la distancia.

Esta vigésimo novena edición del festival se percibía tensa, tal vez debido a la amenaza de otro festival competidor, del que se hizo la primera edición apenas unas semanas más tarde. Quizá para compensar esa tensión y la ausencia de espíritu festivo, sobre el final del evento se programó algo llamado *Stephen Tobolowsky's Birthday Party*, un documental sobre el gran actor mayormente secundario (Ned Ryerson en *Hechizo del tiempo*, por ejemplo). Ese mismo (¿ya lo reconocieron?), el pelado de anteojos, a quien la cámara de Robert Brinkmann lo muestra en el día de su cumpleaños. El cincuentón Tobolowsky cuenta historias y se revela un excelente narrador, que puede manejar tanto momentos terribles como otros muy graciosos, y que de haber contado por mí esta crónica festivalera los hubiera divertido más y les hubiera relatado con lujo de detalles cuán crocante es el *bacon* canadiense, cuán grandes son los *muffins* de Montreal y cuán dulces son los caramelos de miel de maple. **[A]**

**Love & Happiness**
Suecia
**DIRIGIDA POR**
Kristina Humle

**Sex & Philosophy**
Irán - Francia - Tayikistán
**DIRIGIDA POR**
Mohsen Makhmalbaf

**Stephen Tobolowsky's Birthday Party**
Estados Unidos
**DIRIGIDA POR**
Robert Brinkmann



**Tuning**
Eslovenia
**DIRIGIDA POR**
Igor Sterk

**Off Screen**
Holanda - Bélgica
**DIRIGIDA POR**
Pieter Kuijpers

# FUERA DEL CINE


**MÚSICA**

**LIBROS**

**DVD**

**CINE EN TV**


## DIRECTO A DVD

# Existencialistas del mundo, desuníos

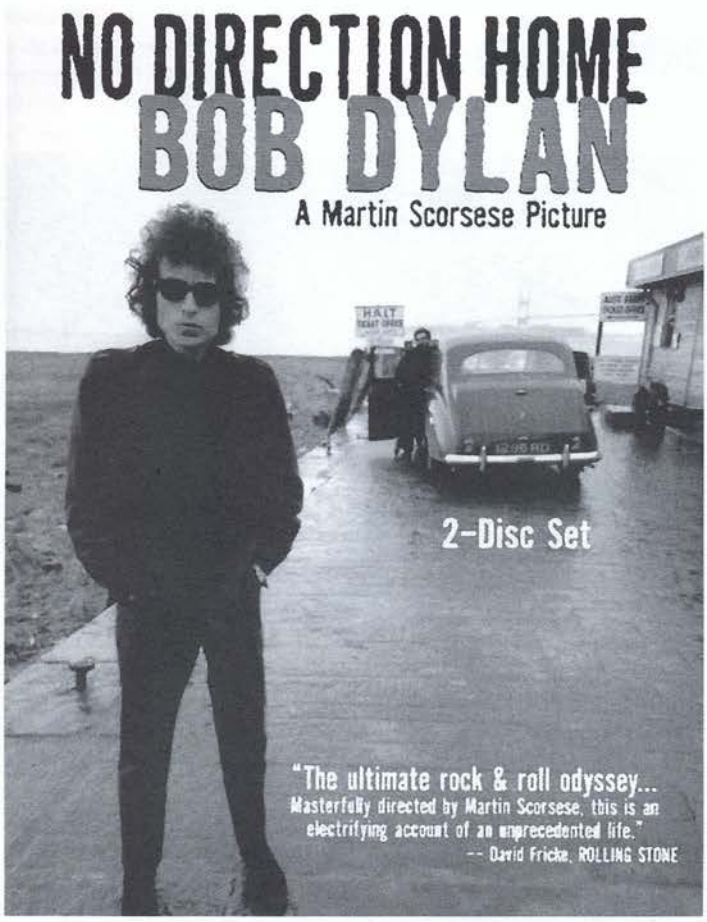
**Yo (amo) Huckabees**
I (Heart) Huckabees
EE.UU., 2004, 106'. **DIRIGIDA POR** David O. Russell. **CON** Jason Schwartzman, Jude Law, Mark Wahlberg, Isabelle Huppert, Naomi Watts, Dustin Hoffman. (Gativideo)

No sé qué decirles, amigos. No sé si *Yo (amo) Huckabees* es una buena película o no. Sí, no puedo negarlo: me divertí bastante en algunas secuencias. Pero tampoco puedo negar que me desconcertó mucho más. Lo primero: un elenco de nombres más que conocidos (Jude Law, Naomi Watts, Dustin Hoffmann, Mak Wahlberg, Isabelle Huppert, Talia Shire, el *wesandersoniano* Jason Schwartzman, Lili Tomlin, Tippi Hedren) para una película que cuenta la historia de dos detectives que se encargan de resolver el sentido de la existencia de sus clientes, de su rival –una francesa nihilista–, de un ecologista que quiere saber por qué se encontró tres veces con un africano adoptado por una familia WASP, de una ciénaga que está a punto de transformarse en centro comercial, de una modelo que quiere ser cuáquera y de un recital de Shania Twain, alérgica a la ensalada de pollo. Bueno, sí, cuenta estas cosas pero también estados mentales. Y hay discusiones trascendentes y la más absurda secuencia de sexo jamás filmada por la especialista en escenas absurdas de sexo Isabelle Huppert. Cuando pensaba que ya no podía hacer ninguna crítica de este ovni, el nombre "Huppert" me avivó de una cosa, la cara de Schwartzman de otra, y el nombre del director David O. Russell –el de *Tres reyes*, pero antes el de *Spanking the Monkey* y *Flirting with Disaster*– me ayudó con la pista final. Sí, esta película es, al mismo tiempo, un homenaje a las caóticas comedias de Bertrand Blier (especialmente *Buffet Froid*) y, al mismo tiempo, una parodia descarada al costado "trascendente" del guionista Charlie Kaufman. Sí, hay algo de *Eterno resplandor de una mente sin recuerdos* y *El ladrón de orquídeas* en esta película: de la primera, el énfasis en la vida mental; de la segunda, el acento en la discusión sobre el sentido de la vida o de la ficción. Pero todo trastocado, como si Russell se hubiera cansado de cierto trascendentalismo académico que arruina los mejores momentos de los guiones de Kaufman. En realidad, *Yo amo...* dice que no tiene sentido ponerse a discutir de cosas extremadamente filosóficas en una película y que lo que cuenta en última instancia es más la imagen que el guión, algo que se nota que no entiende Michel Gondry y sí, aun cuando meta la pata, Spike Jonze. Ah, acabáramos: Jonze es uno de los protagonistas de *Tres reyes* y amigo de Russell; por ahí viene el asunto.

Digamos que la mejor clave para ver la película –no para entenderla, ojo: después del desconcierto inicial todo se compone de modo tal que todo se vuelve diáfano– es no tomársela en serio. Pensar que se trata en realidad no de un film sino de una toma de posición respecto de ciertos desvaríos de Hollywood, que encuentra original e importante aquello que le señala con el dedo al espectador qué debe pensar, aun cuando las ideas no tengan tanto peso como para ser masculladas acompañando un ensayo de Derrida (lo menciono porque no va a faltar quien salte con el término "deconstrucción" para hablar de *Yo amo...*). Es la historia de unos personajes que hacen complicado lo que es simple, que no dicen lo que en realidad les pasa o desean –es significativo el comportamiento ególatra no asumido del personaje de Schwartzman, no por nada protagonista de *Tres es multitud* y que, cuando quieren darles un sentido a sus vidas, simplemente se pegan un eslogan como si fuera un uniforme de fajina o de bombero. La impresión final es la de un film construido como una especie de veredicto sobre cierto cine seudoindependiente, como si Russell dijera "la intelectualidad no es mentar a mamá Francia ni teorías físicas o filosóficas, sino comprender el sentido de lo que pasa todos los días". Un ajuste de cuentas, ni más ni menos; una película suicida que nadie supo cómo vender en Estados Unidos y que aquí, donde el mercado es aun más chico, va directo al exhibidor del videoclub. No se hacen frecuentemente este tipo de films autodestructivos, sinceros y para muy pocos; mucho menos con tamaño elenco. Ese es quizá su mayor valor. Ahora, si es bueno o malo, depende: si se lo toma como un grito un poco desesperado, es bueno; si se lo ve como un ejercicio de cinismo, es malo. No sé, digan ustedes; lo único que puedo hacer yo es recomendarles que lo vean. **Leonardo M. D'Espósito**

## ¿Qué tal Bob?

No Direction Home
EE.UU./Gran Bretaña. 2005. 207'.
**DIRECCIÓN** Martin Scorsese. **EDITADA POR** Paramount DVD (zona 1).
U$S 20.99 en amazon.com.




"Play fucking loud..." Así habló Bob Dylan. Inglaterra, 1966. Está en los libros de historia y ahora también es posible ver ese rostro puro ángulo, apenas desencajado, implotado de ira, contestándole a la persona que le gritó "¡Judas!", diciéndole "No te creo" y "Sos un mentiroso", y dándole la espalda al público para pedirle a su banda ese "Play fucking loud..." previo a una versión única (única como todas, en realidad) de *Like a Rolling Stone*.

OK, eso es importante, es el momento en el que Judas dice su verdad, tratando de demostrar entre ruido y furia que Jesús en una de esas no era tan buena compañía, y produciendo nuevamente el *big bang* que da origen a *la* canción, la más grande de todas, la que inventa un instrumento y múltiples formas de tocarlo. O como dice el propio Dylan hablando de sus performances escénicas: "Escribí las canciones para cantarlas. Y necesitaba cantarlas en ese lenguaje, que es un lenguaje que nunca había oído antes".

*No Direction Home* es una línea de la letra de *Like a Rolling Stone* y ahora es también el título de la nueva película de Martin Scorsese, un documental grandísimo dedicado a Bob Dylan en general y al comienzo de su carrera en particular (en tanto la acción se detiene en 1966). Casi tres horas y media de película dedicadas a mostrar los engranajes por detrás del mito, sus orígenes, sus trampas y las maneras en que el mundo entero decidió usarlo. Para esto Scorsese cuenta, primero y principal, con algo fuera de serie: Dylan hablando, y hablando mucho (y mirando atrás), para su cámara. Luego, con los expedientes secretos Dylan, o los documentos que el músico tenía guardados sobre esos años (más allá de una reconstrucción asombrosa de imágenes y testimonios). Y finalmente con un coro de voces (de Joan Baez a Allen Ginsberg, de Pete Seeger a Al Kooper) que lo pintan como un genio o como un canalla o como ambas cosas a la vez.

Un gran mérito de la película es mostrar en paralelo algo así como dos cronologías, a las que podríamos llamar "A (el mundo)" y "B (de Bob)": en el comienzo de los tiempos, A va muy por delante de B y B no sabe bien qué hacer para alcanzarla. En ese tramo queda claro que B es capaz de hacer cualquier cosa: mentir, robar o traicionar en el camino a construirse a sí mismo. Sustraer una colección de discos, robarle todo o casi a Woody Guthrie, fumar la colilla de Rimbaud, prenderse del cuello de Pete Seeger y de alguna otra parte de Joan Baez, y escalar a como dé lugar. Pero en determinado momento queda claro que la poción ya cuenta con todos sus ingredientes, y será un leve, imperceptible chasquido el que produzca la explosión que colocará a B muy, pero muy por delante de A, cada vez más lejos, cada vez más difícil de alcanzar.

La clave quizá se encuentre en el comienzo mismo de la película, cuando Dylan sostiene que nació muy lejos de donde se suponía debía haber nacido, y que todo lo que hizo y todo lo que hace es buscar el camino a casa. Quizá sea esa búsqueda la que lo lleva a cambiar constantemente, a pasar del redentor folk al Judas electrificado que dejó al mundo (con sus problemas) atrás, o a interpretar sus canciones siempre de un modo diferente, buscando de esa manera el camino de regreso. A eso se dedica Scorsese en su película, a seguir la ruta, sin ahorrarse ninguna de sus curvas, ni siquiera las peligrosas. Será por eso que vemos a Dylan cantar una y otra vez eso de "How does it feel/ How does it feel/ To be on your own/ With no direction home/ Like a complete unknown/ Like a rolling stone?". O como dice Greil Marcus, que acaba de dedicarle un libro llamado *Like a Rolling Stone: Bob Dylan at the Crossroads*: "Cuando la canción se termina, cuando se disuelve en el clamor de su propio camino al silencio, sentís como si hubieses estado en un viaje, como si hubieses atravesado un país entero que no es extraño ni extranjero, porque evidentemente es el tuyo (...) Confundido (y exultante, liberado de la historia, con un mundo a conquistar) es exactamente como se supone que esa canción tiene que dejarte".

**Marcelo Panozzo**

HTTP://USUARIOS.ARNET.COM.AR/VIDEONEWFILM

NEW FILM
VIDEO CLUB CINE ARTE

CINE CLASICO Y DE AUTOR

MÁS DE 9.000 TÍTULOS
ALQUILER / VENTA
OPERAS DOCUMENTALES

SERVICIO DE CONSULTA
CINEMANIA EN CD-ROM

O'HIGGINS 2172 ■ CAPITAL FEDERAL ■ TEL.: 4784-0820
LUNES A VIERNES: 10 A 22 HS. / SABADO: 10 A 23 HS. / DOMINGO Y FERIADOS: 11 A 22 HS.

# Nazis on parade

El nazismo, el Holocausto judío y la Segunda Guerra Mundial no dejan de estar en el centro de la atención pública, al punto tal de parecer una moda. La producción de escritos es incesante y va desde lo estrictamente académico hasta lo sensacionalista, deteniéndose en todas las paradas intermedias. Con el cine sucede algo parecido, un fenómeno que cobró impulso en los 90 con *La lista de Schindler* y que últimamente tomó nuevos aires con la película alemana *La caída*. Justamente esa descripción de los últimos días de Hitler y otros jerarcas nazis en su búnker de Berlín señala una característica de las últimas producciones: darles el protagonismo a los propios perpetradores más que a las víctimas. Y de ese punto de vista participa *Conspiración*, una producción de HBO que cuenta la reunión de jerarcas del Tercer Reich en una villa en Wansee para decidir el futuro de los judíos. Al menos eso es lo que describe un cartel inicial. Lo cierto es que los asistentes, salvo el "carnicero" Reinhard Heydrich, eran de segundo o tercer orden, la suerte de los judíos europeos ya estaba decidida y el sentido de la "Conferencia Wansee", como se la conoció históricamente, fue "sólo" transmitir a los mandos inferiores la orden de exterminio. Entonces, ¿qué puede tener de fascinante una reunión de una hora y media de nazis de jerarquía media para no resolver nada? La película logra una tensión impactante gracias a los intentos entre gangsteriles y persuasivos de Heydrich (brillante Kenneth Brannagh) para hacerles tragar a sus camaradas una idea más fácil de pregonar que de llevar a cabo. Hay algo de lo teatral en la película pero de alguna manera funciona, aunque más no sea para apreciar en un momento tenso a un *parade* de nazistas de todas las categorías posibles, desde el afectado, inteligente e inescrupuloso Heydrich, hasta el burócrata y oscuro Eichmann (Stanley Tucci), pasando por los melindrosos, los asquerosos, los convencidos y los que comprendían con tardío horror que su ideología cruzaba la línea de la discriminación para convertirse en genocidio.

Arriba, **El pianista**; abajo, **La lista de Schindler**.

## La selección

**Conspiración**
de Frank Pierson

**La secretaria de Hitler**
de André Heller y Othmar Schmiderer

**La lista de Schindler**
de Steven Spielberg

**El pianista**
de Roman Polanski

También del mismo lado de la tragedia, pero con un tratamiento sorprendentemente distinto, se editó *La secretaria de Hitler*, que refleja el testimonio de Traudl Junge, la real y verdadera asistente del Führer, a quien acompañó hasta los últimos días, aquellos que ilustra *La caída*. Descripta sucintamente, la película se limita a mostrar a una anciana hablando a cámara: una descripción que parece de pesadilla porque encubre que se trata de un relato fascinante realizado por una mujer inteligente y con el máximo de honestidad que un fantasma del pasado de semejante envergadura permite. *La secretaria de Hitler* es una de esas raras películas que funciona como el documento histórico de una testigo privilegiada y al mismo tiempo, con elementos mínimos, como cine de primera calidad.

Del lado de las víctimas, mientras que se espera que alguna vez se edite *Shoah*, el monumental documental de más de nueve horas de Claude Lanzmann, queda la posibilidad de ver, entre otras, dos películas de sobrevivientes: *El pianista*, de Roman Polanski, y la controvertida *La lista de Schindler*, de Steven Spielberg. La primera recorre la historia de los judíos polacos durante la Segunda Guerra a través de las tribulaciones de un personaje mostrado con cierta pereza imaginativa, al punto de que resulta más interesante el documental incluido en los *special features* del DVD, donde Polanski cuentas sus propias experiencias (de un modo que, *a la* Traudl Junge, demuestra que a menudo un relato oral es más impactante que una reconstrucción lujosa).

La película de Spielberg, con sus escenas inadmisibles (el suspenso en la ducha, un clásico de la abyección cinematográfica) y su implacable máquina de hacer llorar es, sin embargo, otro extraordinario acierto narrativo del director, al mismo tiempo que una precisa y opresiva representación de la vida en un campo de concentración. Algo que Roberto Begnini no pudo ni quiso hacer en la mucho más cuestionable *La vida es bella*.

Perpetradores y sobrevivientes: queda siempre trunca la palabra de aquellos que murieron en los campos de concentración. De ellos es la voz definitiva e inalcanzable, aunque el cine intenta una y otra vez acercarse a su horror abismal.

**Gustavo Noriega**

**Mi tío mató a un tipo**
Meu tio matou um cara
Brasil, 2004, 87'. **DIRIGIDA POR** Jorge Furtado. **CON** Darlan Cunha, Sophia Reis, Lázaro Ramos, Renan Gioelli. (Gativideo)

Es una lástima que los espectadores argentinos empiecen a conocer el cine de Jorge Furtado a través de este, su tercer largometraje. No sólo porque *El hombre que copiaba* y, sobre todo, su ópera prima *Hubo una vez dos veranos* sean películas sumamente estimables, sino porque las virtudes que asomaban en ellas aparecen a cuentagotas en *Mi tío mató a un tipo*, si es que aparecen. La breve obra de Furtado se ocupa del universo de la adolescencia, apoyándose ya en guiones que funcionan como artefactos precisos (*El hombre...*), ya en un delicado sabor a pop que recuerda al Lucas Moodyson de *Descubriendo al amor* (en *Hubo una vez...*). En esos dos films, los flippers y las fotocopiadoras cumplían una función central para sus respectivas historias, y a la vez proporcionaban una clave de lectura que enriquecía las pulidas superficies cinematográficas construidas por el director. Aquí, el rol de esos objetos debería cumplirlo un juego de aventuras para PC, que reproduce la búsqueda de pistas del protagonista para liberar al tío de marras de la prisión. La diferencia, y uno de los tantos problemas que terminan malogrando al film, es la desconexión absoluta entre lo narrado en primer plano y la puesta en abismo del juego, convertida así en un mero capricho. Algunos fragmentos de la historia de amor adolescente y el certero plano final de la película demuestran que, pisando terreno conocido, Furtado todavía tiene mucho para dar. Pero por ahora, esto es lo que hay.
**Agustín Masaedo**

**Estación polar zebra**
Ice Station Zebra
Estados Unidos, 1968, 148', **DIRIGIDA POR** John Sturges, **CON** Rock Hudson, Ernest Borgnine, Patrick McGoohan. (AVH)

En plena Guerra Fría, el film de suspenso y aventura en tierras peligrosas se transformó en un género tan recurrente como popular con el público del "mundo libre". El best-seller de Alistair MacLean fue llevado a la pantalla con un Rock Hudson ya maduro en el rol central y Ernest Borgnine como un rusito aparentemente vendido a las mieles del capitalismo. En su primera parte –la película estaba dividida originalmente por un intervalo, respetado en esta edición digital–, *Estación polar zebra* es un atractivo relato submarino con una escena de antología: el peligroso periplo por debajo de los hielos polares; en el metraje restante, el relato deviene en rutinario film de suspenso, con una excesiva teatralidad y pobre puesta en escena. Un clásico de la televisión de aire allá por los 80, *Estación polar zebra* se disfruta de otra manera con el encuadre original respetado en toda su anchura. John Sturges rodó el film en Super Panavision, un sistema de 70mm que tuvo su era dorada por aquellos años, y hay que decir que el formato es utilizado a conciencia en la disposición de la cabina de mando del submarino y los paisajes polares de fantasía. Respecto de este último detalle, resulta notable cómo los estudios insistían todavía en reconstruir en gigantescos cicloramas escenografías que bien podrían haberse obtenido en locación, vestigios de un pasado que los 70, con su insistencia en el realismo, dejaría caer en desuso rápidamente. Los extras incluyen el trailer original y un breve documental promocional realizado para la TV en el momento del estreno. **Diego Brodersen**

**Los duques de Hazzard**
The Dukes of Hazzard
Estados Unidos, 1979, primera temporada completa, episodios del 1 al 13. (AVH)

Se sabe que Gy Waldron se basó en su película *Moonrunners* (1975) para crear la serie de tevé *Los duques de Hazzard*. Y vale destacar ese antecedente porque la serie fue una de las más cinematográficas: ningún episodio se detenía en diálogos ni otras minucias, lo excitante era ver el paisaje de Georgia corrompido por las piruetas del General Lee, nombre del Dodge Chargers naranja, un auto con las puertas soldadas al que se entraba por las ventanillas y que saltaba mucho más alto que el hombre nuclear (de hecho, el salto de un episodio tiene un récord mundial). Aunque el gran protagonista de la serie era el General Lee, y su bocina era la música más maravillosa, los otros personajes no se quedaban atrás: los muy chongos hermanos Dukes (Tom Wopat y John Schneider), la exuberancia apretada de la prima Daisy (Catherine Bach), el papanoelesco tío Jesse (Denver Pyle), el sheriff bobo Rosco P. Coltrane (James Rest) y el increíblemente horrible gnomo blanco y pelado Boss Hogg (Sorrell Booke). La edición en DVD incluye un extra generoso: la barbacoa que reúne a los protagonistas 20 años después, una experiencia que duplica esa vulgaridad encantadora que tiene *Los duques de Hazzard*. Pero el aniversario no es la razón de la edición en DVD, sino la película de 2005 basada en la serie, que protagonizan Johnny Knoxville y Seann William Scott (que son un buen punto de partida: al menos se garantiza la vulgaridad, ahora hay que ver si se cumple lo del encanto).
**Diego Trerotola**

**Tom y Jerry - El gran estreno**
Set de dos discos. **SELECCIÓN DE CORTOS DIRIGIDOS POR** William Hannah y Joseph Barbera con documentales y más extras. (AVH)

A las dos cajas de Looney Tunes –excelentes antologías– se suma ahora un set de dos discos con cuarenta cortos de Tom y Jerry, que permiten ver las diferencias entre Warner y MGM. Están restaurados en el formato original los pocos que fueron realizados en CinemaScope y todos pertenecen al mejor período del dúo, el creado y dirigido por Hannah y Barbera entre fines de los 30 y mediados de los 50. No están en orden cronológico, lo que es una contra para ver la evolución de los personajes (o cómo la dueña negra del gato dio paso a una familia WASP en la era Eisenhower). Y los documentales de Jerry Beck complementan perfectamente la edición.

Tom y Jerry fueron creados por los únicos dos grandes de la época de oro del dibujo animado estadounidense que nunca trabajaron para Disney. Para entender el lugar que les cabe en la animación, hay que pensar en este paralelo: Disney es como Chaplin, los artistas de Warner como Buster Keaton y Hannah-Barbera, como Harold Lloyd. No son geniales pero son irresistiblemente cómicos. Sus historias transcurren en un suburbio y sus armas son los artefactos de la vida doméstica. El universo cotidiano se vuelve visión infernal por la reacción de los contendientes, siempre con un grado de violencia explícita que supera a otros personajes. Las gershwinianas partituras de Scott Bradley acompañan el contraste de un mundo aparentemente calmo donde reinaba el caos. Tom y Jerry siguen siendo efectivos, de una animación preciosista y al mismo tiempo brutal.
**Leonardo M. D'Espósito**

# QUÉMEALQUILO

por **Juan P. Martínez**

**El secreto de la pirámide,** Young Sherlock Holmes, EE.UU., 1985, 109'. **DIRIGIDA POR** Barry Levinson. AVH

Otra prueba, junto con *Los Goonies* y *Gremlins*, de que Chris Columbus era muchísimo mejor en los 80, cuando sólo era guionista. Producida, al igual que aquellos dos films, por Steven Spielberg y dirigida por Barry Levinson, esta película de aventuras sobre los primeros pasos como detective del personaje creado por Arthur Conan Doyle –aunque en un plan más "Indiana Jones"– llega por fin al DVD en una edición que se ve y se escucha muy bien, pero que no tiene ningún extra. Una buena oportunidad para reencontrarse con un film injustamente olvidado por demasiada gente.

**Los Goonies** The Goonies EE.UU., 1985, 114'. **DIRIGIDA POR** Richard Donner. AVH

El irrisorio precio (24,90) por el cual se consigue este film que marcó a casi todo el que haya vivido su infancia en los 80 hace que sea imprescindible recomendarlo para comprarlo más que para alquilarlo. Sobre todo porque por una vez AVH se portó bien y lanzó la misma edición que en el resto del mundo, con el formato *scope* respetado y divertidísimos extras, como el videoclip en dos partes de Cyndi Lauper que incluye a los Goonies del título y un cameo de un muy conocido director de cine y un comentario de audio que reúne a los Goonies originales con Donner para recordar anécdotas del rodaje y hacer muy buenos chistes.

**El cristal encantado / Laberinto** The Dark Crystal / Labyrinth EE.UU., 1982/1986, 126'. **DIRIGIDAS POR** Jim Henson y Frank Oz (El cristal encantado) y Jim Henson (Laberinto). LK-Tel

Afortundadamente, se consiguen en el país las dos películas que dirigió (y codirigió) el gran Jim Henson, y en las mejores ediciones posibles, con excelente calidad de imagen y sonido, formato respetado y sendos documentales, *storyboards* y todo lo que hace a las buenas ediciones. Además, en el caso de *El cristal encantado,* es la primera vez que se puede disfrutar de su versión original en inglés, ya que en VHS se conseguía solamente doblada al castellano. Ahora faltaría que se editen todos los films de los Muppets que todavía no salieron y, por qué no, las temporadas completas de aquel programa.

**La historia sin fin** Die Unendliche Geschichte (The NeverEnding Story) 1993, 92'. **DIRIGIDA POR** Wolfgang Petersen. AVH

¿Les gustaría reencontrarse con la maravillosa historia de Bastian y el libro que lo transporta a Fantasia, donde habitan personajes entrañables como Atreyu y su caballo Artax, el Come Rocas, el Dragón/Perro Falkor y el temible Gmork? Bueno, siga participando, porque gracias a AVH va a poder hacerlo sólo a medias, ya que lanzó *La historia sin fin* en versión Full Screen, y dado que el film fue rodado en *scope,* sólo podemos ver un 50% de la imagen. Es preferible acceder a la versión americana, que no es una maravilla en cuanto a imagen y sonido y carece de extras, pero que por lo menos respeta el formato. Esperemos que algún día salga una edición mejor.

# QUÉMECOMPRO

por **Diego Brodersen**

Seguimos recomendando ediciones Zona 1. Esta vez, se impone destacar la asociación entre Warner y la señal de cable Turner Classic Movies. TCM Archives es una colección de triples programas que, a la fecha, cuenta con tres volúmenes, el segundo de los cuales está dedicado a uno de los dos monstruos de la comicidad silente. *Buster Keaton Collection* se centra en la etapa tardía del comediante y permite apreciar la progresiva caída en desgracia de sus talentos, luego del pase a la MGM. *El cameraman* (1928) es su última gran película, un *tour de force* de comicidad física donde ni la incorporación de una bestia como *sidekick* –un monito bastante simpático– impide que el hombre del rostro impertérrito entregue otro verdadero clásico. La situación cambia bastante con *Matrimonio forzado* (1929), su último largo mudo, con un Keaton fuera de lugar en una trama cercana a la comedia romántica que, al menos, ofrece una extraordinaria secuencia de dormitorio. Con *Free and Easy* (1930) llega el desastre: nuestro héroe es obligado a cantar, bailar y hacer el ridículo, cortesía de la fiebre de las *talkies*. De allí en más, la carrera de BK seguiría cuesta abajo para nunca recomponerse, trayectoria que el documental *So Funny It Hurt: Buster Keaton at MGM,* que acompaña esta edición de dos discos, se encarga de detallar. Una edición especial para disfrutar y sufrir. **[A]**

# QUÉMEBAJO

por **Leonardo M. D'Espósito**

Yo quería ver las películas de un tal Chris Marker, doctor... Sí, esas... *Sans soleil*, sí, y *El último bolchevique* también. Y claro, como me gustan los videojuegos –ahí está el Space Invaders que no me deja mentir–, también quería ver *Level Five*. Todo empezó en el Bafici, cuando vi *Chats Perchés* y dije "ah, no, yo tengo que conseguir más cosas d'este señor". Y después me recorrí los bolseros del barrio y nada, hablé con amigos y nada, doctor. Estaba muy angustiado por eso, y mi mujer me decía "con tantos videos que tenés, no entiendo cómo te obnubilás por un francés que, por más original que sea, por más interesante, por más genial, al final es francés y si no sabés francés no lo entendés". Eso me dijo, sí. Sí, claro, ella habla francés y le gusta. Bueno, no, en realidad no vengo por eso sino por un sueño: había una jirafa con la cara de Gustavo Noriega que me cargaba en la computadora un programa y me decía, como un mantra, "peer to peer, peer to peer". Y después aparecía Bochini (no, no sé, será que hablé con mi viejo) y tecleaba "Chris Marker" en la computadora y aparecían todas sus películas para bajar. Había también un enanito que me decía al oído "imiul, imiul", pero no entendí bien, aunque la voz parecía la de Bill Gates. Lo cierto es que ahora, cuando me acerco a una PC, me pican las manos. Sí, lo hablamos en la próxima, sí. Puede ser una cuestión de transferencia. **[A]**

# Juntas y no amontonadas

**The Wedding Singer** Intérpretes varios. Maverick / Warner Bros.

"No te gustarán las bandas sonoras que apenas sean compilados de canciones". Ese podría ser uno de los mandamientos de cualquier coleccionista o simple aficionado a las bandas de sonido que pretenda ser tildado de exquisito, de conocedor, de tener buen gusto o aunque más no sea de poseer cierta seriedad (ah, la seriedad que desconfía de la comedia y del juego). Por un lado, es cierto que hay muchas (pero muchas) bandas de sonido que apenas rejuntan canciones para difundir nuevos grupos y cantantes que las discográficas buscan imponer y, lo que es peor, muchas veces aparecen discos que tienen música que nunca tuvo el gusto de conocer la película (eso quieren decir con "música inspirada en..."). Pero, por otro lado, siempre hay excepciones, y dice Milan Kundera en su último libro, *El telón*, que el verdadero hombre adulto, con conocimiento de la naturaleza humana, "desde hace mucho tiempo, ha dejado de tomar en serio la seriedad de los hombres". Y vamos a seguir a Kundera en esto, aunque no pidan aquí conocimiento de la naturaleza humana. En fin, comentar la disponibilidad (y no tan caro, aunque se trate de un "importado") de la banda de sonido de *The Wedding Singer* (uno de los mejores Sandler films, aquí retitulado y reinterpretado como *La mejor de mis bodas*) es algo que esta intermitente sección se debía desde hacía rato. Para empezar, este CD (el primero; después salió otro con "más música", que no está nada mal pero el 1 es el posta) tiene todas las canciones incluidas en la película cuya acción transcurre en 1985, así que hay mucho new wave y aledaños. Hits como *Do You Really Want to Hurt Me?* de Culture Club, *Every Little Thing She Does Is Magic* de The Police y *How Soon Is Now?* de The Smiths. Y hay New Order, Elvis Costello, Bowie, Billy Idol, The Thompson Twins, Psychedelic Furs. Pero si la selección es muy buena y logra captar mucho del mejor espíritu del pop mainstream de la primera mitad de la "década plástica", hay también material nuevo, como un cover hecho –a la altura de las circunstancias– por The Presidents of the United States of America de *Video Killed the Radio star* de los Buggles. Es decir, un cover de la canción que, desde el disco de 1980 de Buggles *The Age of Plastic* ("La era del plástico"), prefiguró varias cosas, como que el video mataría al ídolo de la radio, y cuyo video sería el ¡primero en emitirse por MTV! Bueno, con esa canción empieza el CD de *The Wedding Singer*, que también incluye una de las interpretaciones vocales de Adam Sandler: *Somebody Kill Me*, compuesta por el propio cómico y su habitual colaborador Tim Herlihy. Dice el propio Robbie Hart (Sandler) que al momento de componer esa canción "estaba escuchando mucho a The Cure", y se lanza con una disparatada letra dual de amor y desengaño, con un rasgueo de guitarra y una confianza ciega en la crudeza a los gritos que demuestran que, no por nada, los primeros 80 estuvieron tan cerca del punk. Y *Somebody Kill Me* es una obra maestra de la comedia y de la canción, sépanlo los que gustan de ambas cosas. Gente seria que cree que solamente la seriedad es un algo serio, ignore todo el asunto.

**Grosse Pointe** Blank Intérpretes varios. London

Hubo una película estrenada en 1997 que fue muy poco vista, por razones que vaya uno a saber. Luego, esa película salió en video y quedó arrumbada en los estantes sin que nadie le prestara demasiada atención. Se trata del policial/comedia negra protagonizado, coguionado y coproducido por John Cusack, y dirigido por George Armitage: *Grosse Pointe Blank*. Aquí se llamó *Tiro al blanco*, pero el título original hacía referencia al nombre de la escuela Grosse Pointe, a la expresión "a quemarropa" (*point blank*) y al apellido del protagonista, el asesino a sueldo interpretado por Cusack, Martin Blank. El muchacho Blank, obsesionado con su noviecita del secundario (léase *high school*) Debbie (Minnie Driver en su momento más resplandeciente), se ve en una encrucijada frente a la reunión de "diez años de egresados". Pero la música no vuelve a los 80 de manera *hitera* o popular, ya que el que hace la música incidental (que no aparece en el CD) es nada menos que el Clash Joe Strummer. Entonces tenemos aquí un compilado que oscila entre lo festivo y lo cool y algo del indie de los 80: The Specials, Violent Femmes, Queen (la canción más exquisita de la reina en los 80, su colaboración con Bowie, *Under Pressure*), The English Beat, Pete Townshend, más elementos de otras décadas como *I Can See Clearly Now* en versión de su autor, el texano Johnny Nash (que abre la película y cuya letra opera a dos niveles: apunta algunos aspectos temáticos de lo que veremos y además genera un chiste con un lavado ocular), *Live and Let Die* versión Guns n' Roses y *Matador* (sí, en una película de asesino a sueldo) de Los Fabulosos Cadillacs. Una película que merece ser conocida, con una banda sonora a la que nadie prestó demasiada atención (en algún momento era fácil conseguirla de oferta, hoy hay que comprarla a precio de lista) y que, ya que hablábamos de otra banda de sonido hecha a base de canciones y con buen criterio, no podíamos dejar de mencionar y de recomendar.

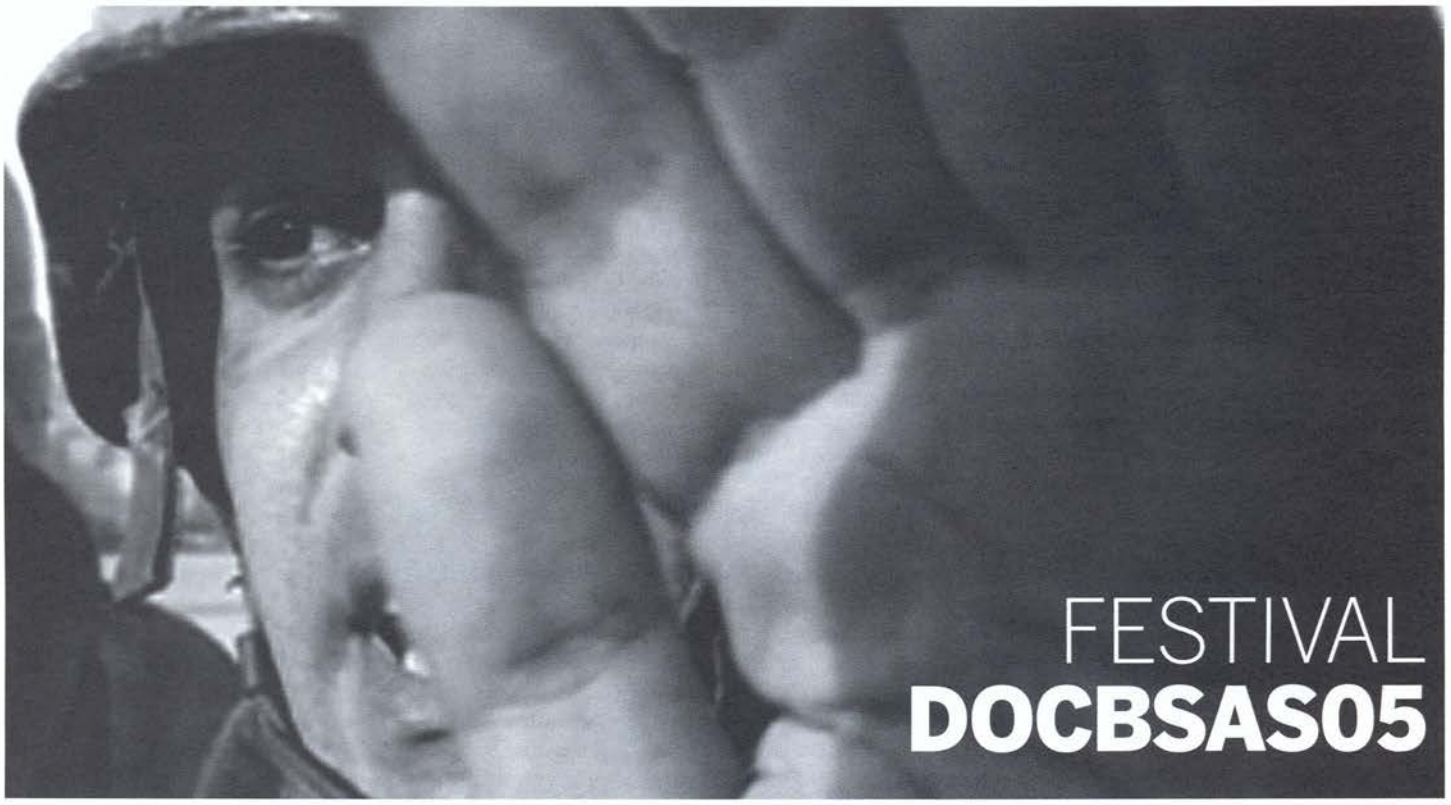
**Javier Porta Fouz**

música y libros
callao y corrientes

próximamente
**Zivals Rosario,**
Corrientes 826, Rosario, Santa Fe

ZiVALS

TANGO STORE .com



# FESTIVAL DOCBSAS05

## Eyal Sivan: el poder en cuestión

Desde sus comienzos como cineasta en *Aqabat Jaber* (1987) hasta la última estación provisoria que es *Ruta 181* (2004) –filmada junto al palestino Michel Khleifi–, el cine de Eyal Sivan consiste en un formidable ejercicio de resistencia. Filmar el poder, dirigiendo la mirada a sus efectos más devastadores o a sus manifestaciones presuntamente menores –pero cuyas consecuencias pueden ser aterradoras–, forma parte de un programa que abarca íntegro el siglo del cine, que es también el siglo de los genocidios. Aunque filme en Medio Oriente, en África (los estragos en Burundi o Ruanda) o en Europa –*El amor del pueblo* (2004, codirigida con Audrey Maurion)–, Sivan desnuda meticulosamente las maquinarias físicas y espirituales de la opresión. En *Un especialista* (1999) Eichmann es un funcionario obediente y meticuloso, al servicio de una operación que juzga monstruosa pero que obedece por su conciencia del deber. En *Israland* (1991) o *El síndrome de Jerusalén* (1994) explora, no exento de ironía y de toques ficcionales, cómo lo insoportable puede hacerse cotidiano, a costa de una violencia que todo lo impregna. Por momentos, el suyo es un realismo llevado a ese extremo en que, como quería Deleuze, parece contactarse con la alucinación, sin perder su carácter de documental.

Filmando situaciones límite o momentos de reposo, de meditación sobre lo perdido o de consideraciones sobre el presente o el futuro, Eyal Sivan desmonta las contradicciones de los discursos dogmáticos, perfora la lógica del testimonio y demuele a puro cine los estereotipos con que la televisión global reproduce mediante imágenes crispadas y repetidas –como aguardando la explosión que dará el espectáculo informativo tan deseado– una situación que se desliza siempre hacia lo peor. Antiespectaculares y de lucidez ejemplar, los films de Sivan recorren la anatomía de situaciones intolerables, haciendo del cine un arma afilada para esas luchas que hacen de la vida algo que vale la pena.

**Eduardo A. Russo**

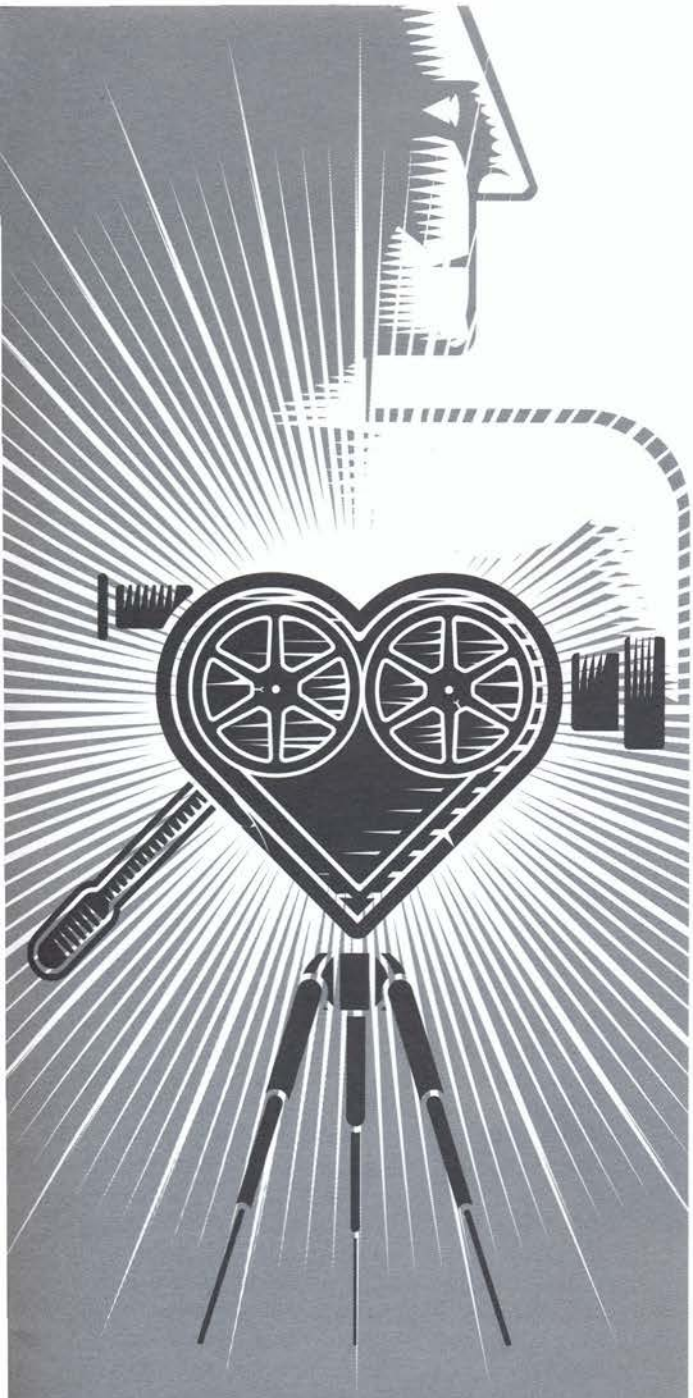
## Israel, Palestina & Rock 'n' roll

**Venganza por uno de mis ojos**
Nekam Achat Mishtey Eynay
Israel, 2005. **DIRIGIDA Y ESCRITA POR** Avi Mograbi.

En un plano fijo, con una desafiante mirada a cámara, el israelí Avi Mograbi conversa por teléfono con su amigo palestino Shredi Jabarin; aunque, a decir verdad, no existe una verdadera conversación, porque Mograbi asiste casi mudo y sólo pone la oreja para oír la postura extrema de su interlocutor. Casi no juzga, no puede tomar una posición inmediata, su gesto casi neutro es el de quien casi no cree, casi no quiere creer lo que pasa. Y ese es el desafío de la mirada de Mograbi en este documental: establecer una conversación sin perder la mirada perpleja, evitando hacer del intercambio una competencia deportiva de posturas antagónicas y extremas. Y reaccionar con medida, sin embestir ni apabullar, en el mismo territorio del conflicto entre palestinos e israelíes, es una tarea ardua. Más aun, encontrar nuevas aristas para situar y pensar mejor este problema se convierte también en un problema. Y Mograbi lo resuelve en *Venganza por uno de mis ojos*: encuentra una nueva dimensión en la relación entre la Historia y el pueblo israelí, con los mitos de Sansón y Masada. Para registrar el cambio generacional, la cámara de Mograbi se planta en el medio de los que transmiten la tradición y quienes la heredan, en el cruce dificultoso entre pasado, presente y futuro. Y Mograbi logra registrar ese gesto en acto en el mismo territorio del conflicto, con *tours* educativos que tienen al problema de la tierra como contexto inmediato del intercambio. Por ejemplo, el ritual colectivo de un recital de rock judío, donde se cruzan tradición y modernidad a través de una canción sobre el mito de Sansón, es el momento más elocuente de ese cruce que inquieta en cada uno de sus acordes y estrofas, aun más que los maltratos del ejército israelí a los civiles palestinos.

Tras la retrospectiva del Bafici 2002, Avi Mograbi y su nueva película, que ya pasó por Cannes 2005, llega a Argentina gracias al DocBsAs, y los espectadores argentinos podrán dialogar con este documentalista que le pone el cuerpo en una de las conversaciones más imposibles del mundo actual.

**Diego Trerotola**

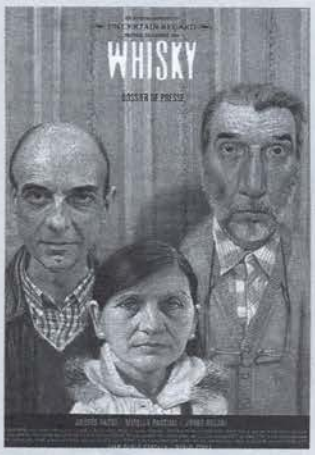


# FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE INDEPENDIENTE DE MAR DEL PLATA SEGUNDA EDICION 2005

**www.festivalmdp.org**

**info@festivalmdp.org**

**25 Noviembre al 3 de Diciembre**

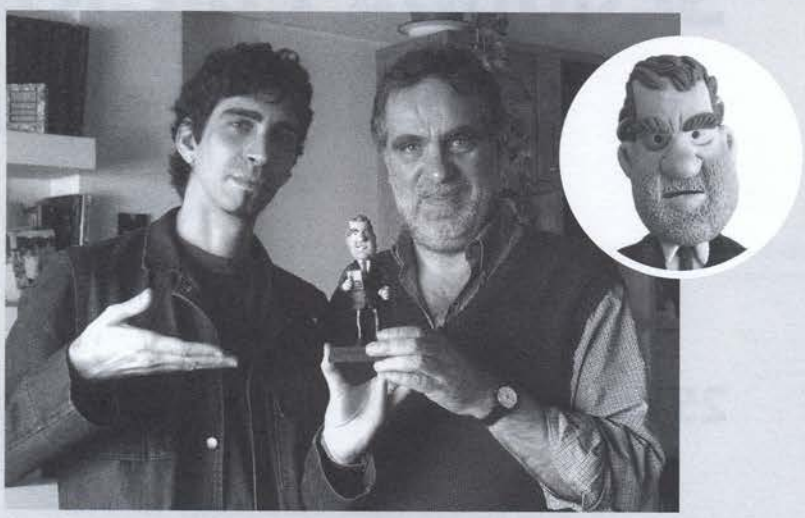



## 5 grandes afiches de este 2005

por Walter Falcone el cinéfilo fanático de los datos y la memorabilia:

**1°** Whisky
**2°** Grissinópoli
**3°** Tierra de los muertos
**4°** El aura
**5°** Batman inicia

## Top Five



de películas con *stop-motion*, por Juan Pablo Zaramella (intro de **Indomables**, **Viaje a Marte**)

**1.** Dimensions of Dialogue Jan Svankmajer, 1982
**2.** Wallace & Gromit: A Close Shave Nick Park, 1995
**3.** Rehearsals for Extinct Anatomies Brothers Quay, 1988
**4.** Nightmare Before Christmas Henry Sellick, 1993
**5.** Screen Play Barry Purves, 1992

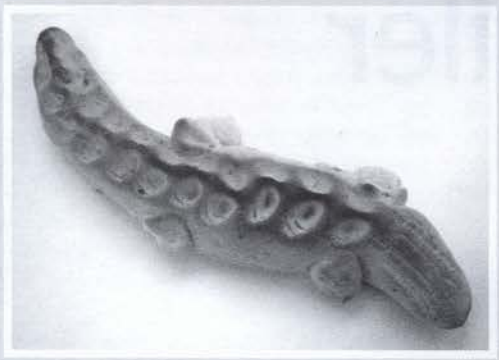
# Elecciones

En esta revista hablamos demasiado de cine, che. Es hora de hablar de política y de ese tema que importa a todos y a cada uno de nosotros: las elecciones. La campaña fue dura y los cruces, ásperos. Una señora muy retocada hizo lo imposible por ganar pero, ya ven, no importaron las ingentes cantidades de dinero que se gastaron en la campaña: Morgan Fairchild no será la presidenta del SAG, sindicato de actores de cine y TV de los Estados Unidos.

La rubia que nunca llegó a estrella hizo lo que pudo por suceder a la que, por dos períodos de cuatro años, logró conducir al a veces rebelde sindicato: Melissa "Laura Ingalls" Gilbert. La chica de los valores familiares logró en 2001, cuando empezó su mandato, una equilibrada paritaria. Pero ahora hay problemas en el sindicato respecto de su financiación. Como todos saben, la forma en que se financia es decreciente: cuanto más cobrás, menos pagás a la caja; esto es así porque los que viven con contratos millonarios de los más de 300 mil miembros del sindicato son muy poquitos. Si fuera al revés, minga iban a ver un mango los gordos del SAG (cuando digo "gordos", lo digo en serio: Richard Masur fue su presidente y Bruce McGill es una prominente figura entre los más contestatarios del sindicato). La idea de una de las facciones en pugna era eliminar el per cápita y cobrar un porcentaje de cada contrato de actor cuando los tuvieran; la idea de otra de las corrientes internas era disminuir el porcentaje que cobraban a cada afiliado. Fairchild, fiel a la demagogia que destila su oxigenado peinado, era la impulsora de la primera propuesta. Pero ganó la lista de Alan Rosenberg, porque después de todo los actores se dieron cuenta de que con Morgan iban a pagar más. La campaña de Rosenberg fue agresiva: "Morgan es un caso clínico", afirmaban en cada discurso. Fairchild de todas maneras llevaba como coequiper a Robert Conrad, alias Jim West, alias "yo les voy a sacar paritarias nuevas y buenas".

Sí, el problema es que estos buenos señores pueden entrar en paro en unos meses, porque tienen que negociar con los canales de cable cuánto deben pagar las empresas a los actores por las repeticiones de programas. Todo un tema: los actores cobran una sola vez; los canales siguen haciendo plata. Melissa Gilbert no se presentó a un tercer término porque su solución negociada al problema dejó a todo el mundo insatisfecho. La Fairchild era, ni más ni menos, su benjamina (bueno, en sentido figurado). Ahora se viene lo bueno en estas cosas.
Lo curioso es que ninguna gran estrella de Hollywood está entre los tipos que cortan el bacalao sindical. Digo, imagino a Tom Cruise como candidato, con un eslogan del tipo "If you don't wont a strike... Show me the money!"; o a Jim Carrey en un cartel con la leyenda "Raise the salaries or I'll do a drama". Pero no, son los segundones, los gordos, las ex caras lindas y nenas prodigio los que se ocupan del trabajo sucio. Así están las cosas en Hollywood, mis amigos: la representación política hace agua en todas partes.

**Leonardo M. D'Espósito**



## Almidón de mandioca, queso, grasa, huevos, sal y listo

**por Marcelo Panozzo**

Con esa simple receta usted obtendrá un... ¡¡¡lagarto de chipá!!! ¿No es una locura? El animalito de la foto, en caso de que sus talentos culinarios y su paciencia para las formitas no le alcancen, se consigue en el Once (¿dónde si no?), en Rivadavia entre Castelli y Pueyrredón. Convertible (un peso = un lagarto), el lagarto vela por la canasta del vendedor callejero que también ofrece chipás en sus clásicas presentaciones submarino (alargadito) y donut (circular).

## La tapa que no fue

Nuestra diseñadora bregó incansablemente por esta tapa. Por ahora sus sugerencias van en la página 59.

## Asia versus América

Realmente, no sé qué posición ocupo como cineasta. Cuando observo el cine asiático en general, y el cine japonés en particular, suelo sentir como si estuviese viendo a un campesino que ha ido a la ciudad vistiendo sus mejores galas, pero que no se siente cómodo con ellas.

Al mismo tiempo, esto no significa que me sienta más próximo al cine norteamericano. Es demasiado estandarizado, demasiado dogmático: tiene que haber un héroe, una familia, gente de color, escenas de comidas, etc. Resulta sumamente restrictivo. Y, además, el cine asiático puede hacer algo que el cine norteamericano es incapaz de hacer: controlar el uso del tiempo. En una película de Hollywood, si hay más de diez segundos de silencio, la gente se extraña. En Asia, mantenemos una relación con el tiempo más natural y saludable. Al final, también es una cuestión de escala. Para los americanos, divertirse significa construir una Disneylandia; en cambio, tengo la impresión de que nosotros aún podemos divertirnos con un simple juego de ping-pong. Al final, supongo que el dinero es lo que gobierna el estilo de rodaje en cada cultura, y es una pena. **Takeshi Kitano**

En Tirard, Laurence: Lecciones de cine. Paidós, Buenos Aires, 2005.

IL Veloce
MENSAJERÍA INTEGRAL
IPS
CORREO PRIVADO
NOS ADECUAMOS A SU TIEMPO Y NECESIDAD
SERIEDAD, SEGURIDAD Y RESPONSABILIDAD GARANTIZADAS
IP SERVICE S.R.L.
SERVICIO INTEGRAL DE MENSAJERÍA, CORREO PRIVADO, LOGÍSTICA Y DISTRIBUCIÓN
ipservice@ips-ilveloce.com.ar // ventas@ips-ilveloce.com.ar
Ángel Gallardo 870, Capital Federal (1405), Buenos Aires, Argentina
TEL: (05411) 4983-0175 // 3584 FAX: (05411) 4983-3584

Videoclub El Gatopardo
Todas las películas que está buscando las encontrará en Videoclub Gatopardo
Piedras 1086, San Telmo
Tel. 4300-5139
Estac. sin cargo.
www.puntocine.com.ar
Venta y alquiler

# ¡Viva Marco Müller

## Los puntos sobre las íes

por **Jaime Pena**

**1.** Marco Müller, el director del Festival de Venecia, se va de la lengua unos días antes que comience la Mostra. Ante las insidiosas preguntas de una periodista del diario *El País*, confiesa que este año no tendrán película española a concurso porque casi todas "eran películas que ya hemos visto muchas veces antes". Salva de la quema cuatro películas que, aun así, al confrontarlas con el resto de títulos procedentes de otras latitudes, "se cayeron solas". Para Müller "el cine no puede continuar siendo clásico".

**2.** Quince días después, con Venecia ya en marcha, desde las mismas páginas del diario madrileño le contesta un escandalizado Diego Galán, antiguo director del Festival de San Sebastián. Le reprocha su locuacidad y su monumental indiscreción: Müller no se ha limitado a criticar el cine español, ha osado mencionar por su nombre cuatro películas que su festival ha rechazado. No, el director de un festival no debe airear los títulos de las películas que rechaza, no, por favor, eso nunca. ¡Bendita sea la lengua de Marco Müller! ¡Fuera contemplaciones y paños calientes!

**3.** A Galán le sorprende que los productores españoles no hayan elevado una nota de protesta contra el indiscreto Müller. ¡Qué candidez! Los problemas del cine español nunca exceden el ámbito doméstico. Por esa misma época la plana mayor de nuestro cine está preparando una carta dirigida al Presidente del Gobierno reclamando lo que considera promesas incumplidas de su programa electoral, un programa apoyado mayoritariamente por el sector. En el último año el gobierno ha duplicado las ayudas públicas al cine, pero ni aun así, se exige mucho más, aunque es muy difícil que alguien nos aclare qué: ¿más dinero? ¿Una necesaria legislación que limite de algún modo el abusivo dominio de las *majors* norteamericanas, apoyándose, por ejemplo, en una efectiva política sobre el doblaje? ¿La ruptura de relaciones diplomáticas con aquellos países, léase Francia e Italia, en cuyos festivales no acojan películas españolas? ¿Una reestructuración del sistema de ayudas que posibilite *otro* cine, un cine que no suene a antiguo y que sea aceptado en los mercados foráneos?... Si de algo ha carecido el cine español en los últimos tiempos es de sentido de la autocrítica. Mientras, en Italia triunfa un documental estrenado en la Mostra y titulado *¡Viva Zapatero!*

**4.** El público español se decanta por dos de las películas que Venecia ha rechazado: *Princesas*, de Fernando León de Aranoa, y *Obaba*, de Montxo Armendáriz. Si conocen *Barrio* y *Los lunes al sol* les diré que *Princesas* es más de lo mismo, sólo que ahora con prostitutas y música de Manu Chao, con una peluquería de señoras como epicentro de la trama y con un guión calculado al milímetro en el que nada es dejado al azar: todas las subtramas por pequeñas que sean tendrán su conclusión, los detalles más anecdóticos se revelarán concluyentes y al final triunfarán los buenos sentimientos porque esta es una película para las buenas conciencias, una disculpa perfecta para debatir con los amigos a la salida del cine sobre el drama de la prostitución y los problemas del mundo. La línea que apunta *Obaba* es muy distinta, pero igual de vieja y todavía más aburrida. Seguramente estamos ante una modélica adaptación de un libro de relatos del escritor vasco Bernardo Atxaga, pero ¿hay algo más en esta película sin alma que, cual pesadilla, nos trae el recuerdo del cine literario de hace veinte o treinta años? El cine es mucho más que un guión, sea este bueno o malo. ¿Qué son León de Aranoa y Armendáriz: guionistas o cineastas?

**5.** Santos Zunzunegui cuenta, en su reciente y espléndida monografía sobre el director norteamericano, cómo Orson Welles respondió a Pauline Kael, la periodista del *New Yorker* que había puesto en duda su grado de participación en el guión de *Citizen Kane*, realizando una película de inequívoco título, *F for Fake*, construida con materiales tomados en su mayoría de films preexistentes: una reivindicación del montaje como arma primordial del cineasta y una demostración de que, más allá del punto de partida, lo que menos importa en una película es el guión. Hay cineastas del montaje y cineastas del rodaje; los cineastas del guión reciben el nombre de guionistas.

Imágenes de **Obaba**.

**6.** En el Festival de San Sebastián se presenta *7 vírgenes*, de un joven director español, una nueva mirada en torno al tema de la marginalidad y la delincuencia juvenil que, según se cansan de repetir ciertos críticos, sorprende por su frescura y modernidad. La película concluye con el protagonista corriendo y la imagen que se congela sobre su rostro.

**7.** El 29 de septiembre la Academia de Cine selecciona *Obaba* para representar a España en los Oscar frente a las otras dos candidatas... *Princesas* y *Ninette*.

**8.** El 30 de septiembre se estrena *Torrente III: El protector* con cerca de quinientas copias y bajo el lema publicitario "Pensaban que sólo era un imbécil... Acertaron".

**9.** Antonio Resines protagonizó en su día una campaña publicitaria de apoyo al cine español en la que se parodiaba la típica película norteamericana de béisbol. El estreno más gozoso del último mes es *The Bad News Bears*, el nuevo Linklater (aquí *Una pandilla de pelotas*), sobre el entrenador de un equipo infantil de béisbol. Es una película cómica, tierna, mordaz, cruel, cariñosa, políticamente incorrecta, juguetonamente imprevisible... es cine moderno. Todo lo que no es el cine español. **[A]**

# CORREO
## DISPAREN SOBRE **EL AMANTE**

ESCRÍBANOS A
Lavalle 1928
C1051ABD, Buenos Aires
Argentina

POR E-MAIL
amantecine@interlink.com.ar

POR FAX
(011) 4952-1554

**Señores de El Amante:**
Sonrío, lo siento, pero no puedo evitar que me inspiren ternura. Revolvía los archivos, pero me detengo para siempre: cómo es posible que le otorguen 7 puntos a ese mamotreto adolescente que es *Saw*. No debería sorprenderme después de que le dieran 8 solamente a *Sideways*, lejos la mejor película del año, y 9 a *La terminal*. Es el problema con los números, si fueran números solamente, pero también hay que padecer las reseñas. En fin, otra vuelta de tuerca a la sabiduría popular: "Dios los cría y el mal gusto los abandona" (porque no todo es relativo, cualquier desvío es una mera excusa).
**MARTÍN ANDRETTI**

**Señores de El Amante:**
Por qué me suena que la mayoría de sus críticas se valen de subjetividades tiradas de los pelos. Chicos, no me interesa su vida personal. Si van a hablar de cine, hablen de estilos, de narración, de cine.

Javier, si vas a hablar de *Sin City*, demostrame con argumentaciones por qué es tan mala. Tu crítica es tan inmadura como la película que odiás.

Igualmente comparto mucho de lo que dicen... Sobre todo por la nota de *veintitrés*. El INCAA no apoya al cine nacional, mucho menos a su crecimiento.
**HAKUCHI**

**Estimados:**
Quería decirles que la página está muy buena y comentarles algo sobre las críticas de las películas. Especialmente con la crítica de *El aura*... Me pregunto, ¿qué pasa? ¿Un 9 de puntaje para *El aura*? ¿No es demasiado?

El crítico señala: "Bielinsky se traslada y nos traslada" (pocas películas comparten con *El aura* una experiencia tan fuerte de inmersión del espectador en la butaca, y en realidad lo que nos sucedió a muchos del cine Metro en la función de las 22 hs. del sábado fue no saber cómo acomodarse en ella luego de la primera hora...). Ninguno de nosotros aplaudió, y la sensación era "demasiadas expectativas que no se cumplen".

La película pinta bien y luego se desvanece... y ni qué hablar del casting. Darín bien, pero ha estado excelente en otras pelis. No creo que sea este el caso Fonzi... ¿Quién le cree a Fonzi que esté atrapada en el bosque y que la esté pasando mal? Excelente Cedrón y D'Elía. Pésimo Awada y un personaje poco convincente.

En fin, lindo paisaje, buena fotorafía y... ¿mucho marketing? O como dice el crítico, "Bielinski se ha aventurado en terreno desconocido, y *El aura* nos seguirá hablando en el futuro de algo así como no le des bola al aparato publicitario".

Igual, entiendo, el cine es una experiencia tan personal como todas las artes... Tal vez me equivoco cuando los elijo para que me orienten...

¡De todo se aprende!
Saludos,
**CARMEN**

**Señores de El Amante:**
Pregunta: ¿el "malogrado" Danny Aiello es el mismo que, según IMDB, nació en Brooklyn en 1933 y todavía vive para mi alegría?
**HORACIO GARCÍA**

**Señores de El Amante:**
Es la primera vez que les escribo, aunque empecé a comprar la revista hace algunos números (dossier de la Nueva Comedia Americana), que me duran unos tres o cuatro días de lectura. Ante ese problema decidí recopilar ediciones anteriores (que me duran bastante más) y leyendo una nota de Quintín sobre Bob Dylan (*EA* Nº 32) tuve un *dèja vu*, me puse a pensar en qué edición reciente había visto otra foto del muy joven Dylan, en ese momento me puse a buscar y lo encontré en un avión, disfrazado de piloto y con Carlitos Balá de acompañante (*EA* Nº 158), pero me doy cuenta de que no se trata del ícono rockero sino de todo lo contrario: ¡es Palito! Podrían haber puesto otra foto, ¿no? Una en la que no esté tan parecido.

También les quería agradecer por hacer la revista, que si bien en esto del cine nadie tiene la razón absoluta, ustedes son los más cercanos a ella.
**JUAN ALONSO**
P.D.: En Tres Arroyos la revista llega entre el 23 y el 25 de cada mes.

**Señores de El Amante**
Brevemente quiero expresar que la nota de Federico Karstulovich "El desencanto" (*EA* Nº160) me pareció pesada y pedante. El nombrado quiere aparentar erudición sobre cine y sólo logra aburrir.

Un saludo,
**L. E. ORCE**

**Sobre Tierra de los muertos**
Dijo Diego Trerotola: "El regreso de Romero vivo y coleando".

Dijo Diego Brodersen: "Volvieron los verdaderos muertos vivos, los originales, la inmortal creación de George A. Romero".

Muchachos, ¿es para tanto? Primero aclaro que no le veo sentido cuestionar críticas o notas de la revista porque el gusto por el cine tiene múltiples facetas. Pero igual les escribo porque sinceramente no creo que piensen que es para tanto esta película berreta, aburrida y carente de emoción. A mi entender, puede que me equivoque y que realmente les haya gustado, se dejan llevar por el cariño y admiración que le tienen a Romero, que yo también tengo, porque parece un tipo piola y porque siempre será un referente del cine de terror. Mal que nos pese, un nuevo film de Romero, o de un devaluado Wes Craven para no dejarlo tan solo a nuestro amigo, ya hace rato que no se espera con ganas. Ahora es tiempo de gente nueva, como por ejemplo Zack Snyder, el director de la brillante *El amanecer de los muertos*. ¿No les parece?

Me despido nombrando dos bodrios que vi últimamente: la sosa *Alejandro Magno*, un despropósito de Oliver Stone que para Santiago García demuestra "pasión por el

cine". Sos todo un caso, Santiago, no me canso de repetirlo. Y la otra es *Ciudad del pecado*, qué bodrio, por favor. Eso sí, la estética es simplemente genial, pero ¿alguien pensó en la historia?

Afectuosos saludos,

**MARCELO MENÉNDEZ**

### La crítica es bella, la guerra no, las Merengadas tampoco

Javier, así como una vez, furioso, te mandé una carta burlona, irónica, irrespetuosa, que permitió desahogarme por la forma en que criticaste esa película donde todos están tristes, (curioso, ¿no?), *A todo o nada*, y en que una desgracia los pone felices o al menos los hace sonreír (curioso, sí), ahora debo desdecirme y felicitarte por lo que escribís sobre *Guerra de los mundos*. (Muy buena, también, la idea de avisar al lector que se le dirán aspectos de la película que más le vale descubrir por sí solo.)

Una crítica luminosa, que sondea aspectos que la enorme mayoría de los críticos pasa por alto, por no decir todos. Yo no sé si hablar de una crítica marxista, quizá sí, pero no me atrevo, debe de ser por lo desusado del término, pero si no es "marxista", habría que buscar algún equivalente teórico para darle a entender a alguien que no leyó tu crítica qué elementos usaste para construirla.

Por supuesto, de esto no hablan quienes ven la película con ojos de pochoclo. Para ellos la película no es más que rayos láser lloviendo desde lo alto y desarmando personas. (Yo no sé si festejar meramente los efectos especiales tiene algo que ver con el cine. Supongo que tiene tanto que ver con el cine como hablar de la velocidad de Steve Vai cuando toca su guitarra tiene que ver con la música.)

Claro que no sólo de marxismo viven los críticos (bueno, la mayoría ni conoce el asunto). Tu crítica no es sólo eso, no nos quedamos nada más que con la lucha de clases para hablar del film, ni de estructura ni de superestructura, para hablar de las normas, leyes o códigos que a cada uno le competen, conforme a qué sector se pertenezca, sino que hay aspectos emocionales, realmente sentidos, que escapan a toda teoría, a toda visión que pueda ampararse en libros, autores o modas intelectuales (por supuesto, si a una crítica emotiva le sumamos Tzvetan Todorov, mucho mejor). Me pregunto si es esto lo que los críticos de *El Amante* nombran con tanta frecuencia cuando hablan de "la humanidad de los personajes" y que cuando no llegan a ver denigran la película. Bueno, aquí hay humanidad por lo menos en el crítico. Sólo esa humanidad, me parece, es capaz de hacer hincapié en la "épica de un padre que ha perdido todo". Claro que igual cosa podríamos decir del papel de padre de Roberto Benigni en *La vida es bella*. No es una broma, eh, ya sé que odiaron la película, pero si hay algo "humano" en esa "cosa" que filmó Benigni es justamente el "cuidado por los demás" que demuestra el personaje. Hoy, justamente, buscando notas viejas para armar un currículum, me encontré con la crítica que había escrito para *La vida es bella* para una revista que ya no sale. La releí con algo de cariño. Yo puse, justamente, que la película no es graciosa, reproche que muchos le tildaron, como el benemérito Jacobo Timmerman, por ejemplo, porque no hay nada más triste que un padre intentando parecer gracioso o alegre en medio de la tragedia. No hay costado divertido en Auschwitz, y eso hasta Benigni lo sabe, pero insisto en que *La vida es bella* no es divertida, al menos en el sentido en que una comedia lo es. El humor dedicado a salvar el espíritu de un preso de semejante barbarie no puede ser más que un humor abatido, un humor lamentable.

Otra cosa que esa película comparte con *Guerra de los mundos* es la idea de que "Aun en el horror está el germen de la esperanza", algo que había escrito Benigni, me parece que en el prólogo de su libro sobre la película, tal vez como una forma de atajarse las críticas que sabía le lloverían. Bueno, pues esta frase sobre el horror y la esperanza se me hizo palpable ante la imagen de las naves marcianas derrumbadas sobre edificios, vencidas, ya hechas chatarra, con destrucción y muerte a su lado y la gente sobreviviente juntándose de nuevo, animada, para ver derrotados a los "malos". Allí hay horror y hay esperanza, hay un aire de "empezar de nuevo", que, por supuesto, no le cabe a Ray, porque Ray, tal como señalás vos, no puede empezar de nuevo, no puede recuperar nada, porque todo lo que quiere está ahí, cerca de él, en una vereda de Boston, pero inalcanzable. Claro que es triste.

La película, sí, puede ser también un asunto moral, porque se ve a un hombre en un momento límite, frente a una decisión de tal magnitud que incluso consiguiendo lo que se propone, salvar a su hija, lo marcará de por vida. Y muy mal marcado, pues la decisión es matar al hombre que los cobijó. Benigni también tomó una decisión complicada: hacer reír a su hijo para salvarlo de morir de miedo, marcándose de por vida como un irrespetuoso de la memoria de los que sufrieron en los campos de concentración. En realidad, toda película es un asunto moral.

A mí también me molestó un poquito que Robbie quedara vivo. Supongo que será una concesión de Spielberg a la industria festiva y al mismo tiempo lacrimógena del Imperio Cinematográfico. Por lo menos no aparece un perro atrapado entre los escombros o entre los rayos o algo así tratando de salvar a un niño.

Otra cosa. Yo sé que ya rompí mucho las pelotas con este asunto, pero ¿no te parece que le falta un poquitín de polémica al correo de lectores? Gente que se pelee, que se tire con películas, autores, esas cosas. Yo pensaba que por lo menos mi carta burlona y el contrapunto del lector Martínez iban a hacer que se saliera en defensa de uno o de otro, más bien de Martínez, o que nos pusiéramos todos a hablar de cómo se escribe la crítica o algo parecido, ya que para hablar de cine están ustedes. Nada. Las cartas que hablan sólo de películas, bien o mal, o de que están de acuerdo con ustedes o en desacuerdo y nada más, por lo mal o bien que hablaron de una película, me dejan un gustito desabrido en la boca. Prefiero que se vaya más allá. Que se sondee, como hiciste vos, en aspectos por lo general desatendidos. Con decirte que la mejor carta del número 158 es la que habla de los alfajores Terrabusi. A propósito, hay que ser realmente valiente para proponer un tema semejante como debate. ¿No tuvieron miedo de que alguien los tildara de pasatistas o de faltos de compromiso o algo por el estilo? Recuerdo un debate particularmente jugoso entre los miembros de "La venganza será terrible" sobre ciertas galletitas ya desaparecidas. ¿Vos te acordás, por casualidad, de esa galletita cuadrada de bordes con montañitas, negra, con una crema amarilla por relleno, que se podía ver gracias a un agujerito que tenía en el medio y que si la apretabas un poco se escapaba por ahí? Hace rato que trato de acordarme del nombre de esa bendita galletita y no me acuerdo. A Dolina también le gustaba. Las que nunca soporté y seguiré sin soportar son las Merengadas. Yo no sé a qué pérfido cerebro del rubro alimenticio se le ocurrió semejante atrocidad. Tampoco sé cómo siguen saliendo. Parece mentira, pero no hemos aprendido nada.

Javier, un gran abrazo,

**ROBERTO**

### Los Aiellos no se matan

Estimado Gustavo, fue poco tiempo pero lo suficiente como para corroborar esa horrible y particular sensación de que vivís cuando te comentan "che, ¿viste que se murió tal?", y después lo ves caminando por la calle como si nada, mezcla de alegría, cagazo y otras yerbas.

Leí tu excelente comentario de *Érase una vez en América* –por una vez leo un comentario luego de ver la película, y sobre todo en este fantástico

formato que esperaba, tras gastar el viejo doble VHS de la edición en vídeo– y casi me caigo de culo cuando le hacés el sentido homenaje a Danny Aiello, consignando su lamentable deceso.

A menos que signifique aquello una suerte de negrérrima referencia a que se le murió la carrera, creo, mi amigo, que te ha fallado la data. Y, digámoslo así nomás, mataste a uno de los pocos secundarios vivos –bueno, creo hasta hoy lunes 18 de septiembre– que se ponen el equipo al hombro, como Pesci, Duvall, que es argentino, y pocos más.

Te juro que en ese instante pasaron por mi cabeza la escena del choreo al compás del jazz en *Hudson Hawk*, los insoportables tanos de *Haz lo correcto* y *Luz de luna*, y hasta su casi único protagónico en aquella bizarra *El pickle* de Mazursky. Tuve que corroborarlo en la –al menos para este tipo de info– confiable *imdb* para quedarme tranquilo. Bah, viste, uno nunca queda del todo tranquilo pero no creo que el gordo pase por el frente de casa para corroborar el tema.

Sivuplé, don Noriega, fe de erratas urgente, mirá que si se entera te veo un futuro de rodillas quebradas. Con afecto,

**ANDRÉS DEL PINO**

MARCOS JUÁREZ, CÓRDOBA

P.D.: Excelente la nueva diagramación de la revista.

### Señores de El Amante:

Bueno, después de un toco de años (los leo desde que salieron y tengo la colección casi completa), me digno a escribirles. Mi gusto por el cine comenzó a los 17 años cuando mi profesor de Historia del Arte (3° de Bachillerato opción Arquitectura, Colegio Sagrada Familia) nos proyectó *El acorazado Potemkin* de Eisenstein y nos pidió un trabajo sobre la película. Luego me hice socio de la Cinemateca Uruguaya (terrible institución) y el cine se transformó en pasión, en una parte central de mi vida. Algunas escasas revistas por el camino, *Film* y su versión uruguaya *M Cine* y, poco más tarde, *El Amante*. También debo reconocer mi deuda intelectual con el semanario *Brecha* y los mejores críticos de cine del Uruguay (hoy): Ronald Melzer y Rosalba Oxandabarat. Entre todos, lograron despertar en mí un deseo permanente de sumergirme en la suspensión de la realidad intrínseca del cine. Un alejamiento aunque sea breve del cine o el VHS (ahora DVD) me provoca algo así como síndrome de abstinencia. Ustedes, específicamente han logrado que el cine signifique para mí una expresión de las formas en que podemos concebir el mundo.

Somos las películas que vemos, no me cabe la menor duda. Aguante la revista, aguante el cine (y, permítanme la licencia, aguante el Manya, pasión compartida con Caetano, ese oriental ilustre).

**FABIÁN MOREIRA**

### Sobre El Aura

Número extraordinario, bueno; muy buenas las críticas. Sólo agrego: el mismo Vivaldi de *All That Jazz*. ¿Casualidad? No creo.

Saludos a todos.

**RUBÉN VILA LANAS**

### Gente de El Amante

Nuevamente les escribo para poder emitir mi humilde opinión con respecto, en este caso, al film *2046* de Wong Kar-wai.

En primer lugar, debo reconocer que después de haber visto la película las sensaciones fueron diversas. Mi posición ejerce un movimiento pendular entre la instancia del "a favor" y la de "en contra". Aunque debo admitir que *2046* genera desencanto en su gran mayoría. Las razones son varias. La estructura y el elemento audiovisual se tornan demasiado circulares.

Una y otra vez, WKW recurre a los ralentis, a los planos cercanos y claustrofóbicos. El encuadre es reducido en un *split screen* natural, que genera situaciones agobiantes.

Quiero decir, la composición del plano es dividida reiterativamente en dos partes; en una de ellas se plasma un vacío (como puede observarse en grandes cantidades de tomas), en la otra puede verse al personaje de frente, hablando con "un otro oculto".

Más allá de la circularidad de la historia, y de lo cíclicos que resultan los sentimientos y la vida del protagonista, la monotonía ayuda a agobiar el ritmo del relato. Cuando WKW presenta a los dos mundos (el futurista ficticio y el Hong Kong de la realidad), la belleza puede percibirse en el primero (aunque fugaz y mínima, debido a que gran parte del film transcurre en el segundo), lo que hace casi intolerable la narración.

En cuanto al contenido, *2046* no ofrece algo novedoso: el protagonista es un digno abordaje para un texto de Alain Finkielkraut. El sujeto toma por objetos a otros sujetos; la mirada y el rostro parecen generar disturbio en un ser desencantado. Cuando se conoce al verdadero amor parece ser muy tarde. En fin, se produce un enfrentamiento con el amor no correspondido. De aquí la clara confesión del protagonista: esa incapacidad de "prestar algo"; un "algo" tan complejo como el amor.

En mi caso particular, sólo rescato la feminidad y sensualidad de las mujeres del film. Ellas, con miradas, gestos, suspiros y llantos, nos hacen amar un poco más toda su belleza.

En definitiva, *2046*, es circular. La vida del protagonista lo es; entonces ese *way of life* es inevitablemente traducido a la forma en la cual se desarrolla el film. Lo que logra es un efecto somnífero, ya que las denominadas "superficies de placer" distan de ser alcanzadas.

Saludos,

**EZEQUIEL VILLARINO**


Demuestra tu ingenio

¿Qué objetos, de los que están en los círculos, uriliza nuestro Director?

Tu puedes ser más inteligente de lo que crees

ALQUILER DE PELICULAS EN DVD

ESTO ES CINERAMMA®

Ni intelectuales... Ni bizarros... ¡Cinéfilos!

ASOCIATE HOY

Lambaré 897 (Sarmiento 4600) Almagro Cultura
www.estoescineramma.com.ar

OTRA COSA

EL 10% DE LO RECAUDADO SE DESTINA PARA LA PRODUCCIÓN DE CINE NACIONAL

# Noche negra y sin estrellas

**Imposible**
Argentina, 2004, 90'.
**DIRECCIÓN** Christian Pauls.
**INTÉRPRETES** Damián De Santo, Alejandra Fletchner, Jimena Anganuzzi, Francisco Fernández de Rosa.

*Imposible* plantea uno de esos casos difíciles para el crítico. ¿Qué decir cuando no se encuentra nada para decir? ¿Cuando el material que se ofrece desde la pantalla no provoca más que indiferencia, o lo que es peor, un aburrimiento feroz que en determinado momento se transforma en fastidio? ¿Será que la capacidad de análisis que uno tiene se agotó? ¿Que hay determinados terrenos de la experiencia artística y/o humana que nos son vedados? ¿O que nos encontramos ante otro de esos ejercicios retóricos vacíos, sin sonido ni furia y que nada significan?

Una alternativa sería entrar en esos fáciles jueguitos de palabra: "Imposible decir algo", "Imposible es ídem", y así. No caeré en esa trampa. Simplemente me inclinaré por la segunda de las opciones. La película de Pauls me resultó inabordable, una suma de confusiones y oscuridades –literales, porque la película transcurre íntegramente en escenarios nocturnos, sin que la menesterosa puesta en escena brinde justificaciones para esa nocturnidad– en la que cuatro personajes (dos parejas) deambulan por la ciudad y luego por el campo, intercambiándose un sobre con los resultados de un test de embarazo. Todos los cambios que se producen en el transcurso, del test, de las parejas, están regidos por la arbitrariedad o por el capricho de un taumaturgo lejano como un dios afásico, que no baja nunca, a la superficie del film, a la de los espectadores, para dignarse a dotar, no ya de una explicación, redundante en el cine, sino de algo parecido a la vida a aquellas figuras que creó, que entonces quedan reducidas a barro tal vez, una especie de pantano de celuloide, aplastado por una solemnidad en donde personajes y espectadores se hunden bajo una llovizna de plomo.
**Eduardo Rojas**

# El discreto encanto

**Los Edukadores**
Die Fetten Jhare sind vorbei
Alemania 2004, 127'.
**DIRIGIDA POR** Hans Weingarten. **CON** Daniel Brühl, Julia Jentsch, Stipe Erceg.

Se ha comparado a *Los Edukadores* con *Los soñadores*, y a Julia Jentsch con Eva Green. Discrepo. La Jentsch es una chica linda. Eva Green es Eva. *Los soñadores*, promiscua y desigual, participa del espíritu utopista de la época evocada. *Los Edukadores* es una visión cínica a su pesar de una época fea, ética y estéticamente.

El triángulo incestuoso que dibujaba Bertolucci se permitía soñar: con el sexo, la política y el cine. Eran adolescentes; por lo tanto, soberbios e inseguros. El triángulo weingartiano está compuesto por jóvenes moralistas y bastante tontos. Es cierto que es mejor apilar electrodomésticos en un freezer que matar empresarios (como hacía la banda Baader-Meinhoff en los 60) pero, más que un método contestatario, parece una travesura de la Juvenilia de Cané.

Cuando el millonario secuestrado (por lejos, el personaje más complejo e interesante) pone en juego sus maquinaciones, se apodera del film. Capaz de dar vuelta en su favor el Síndrome de Estocolmo, de demostrarles que ha llegado más lejos en todo: comunidad sexual allí donde los edukas no aceptan o esconden sus infidelidades, militancia revolucionaria junto a Rudi Dustchke y otros pesados sesentistas; su conversión exitosa al capitalismo es la moraleja. El verdadero punto de vista no es el de los imberbes barulleros, sino el de este señor rechoncho cuya traición se ve venir desde que aparece en pantalla. El acto de rebelión final es, comparado con la astucia capitalista, de una ingenuidad lastimosa. Queda la certeza de que aunque algunos nunca cambien, el capitalismo siempre gana. Certidumbre que no es ni buena ni mala. Al fin y al cabo, dicen que estamos en un mundo libre y que está bien elegir el bando de los prósperos. Pero Weingarten cree estar sosteniendo lo contrario, y lo hace filmando sin vuelo, con un tratamiento de los personajes desparejo y errático, que atiende a su necesidad de transmitir una idea preconcebida y no al desarrollo dramático de cada uno.

Llevado por su candidez, Weingarten no advierte que le manejan la película, que lo utilizan para vender el mensaje contrario al que pretendía dejar. ¿No tendrá razón el cerdo burgués? ¿Serán invencibles? ¿Mejor unirse a ellos? **ER**

# Pepas de chocolate

**Charlie y la fábrica de chocolate**
Charlie and the Chocolate Factory
Estados Unidos, 2005, 115'
**DIRIGIDA POR** Tim Burton. **CON** Johnny Depp, Freddie Highmore, David Kelly.

Ya sea la ciudad en la que vive Charlie Bucket –simétrica y gris– o la fábrica de chocolates de Willy Wonka –algo parecida a un caleidoscopio sucio o a un mal viaje de alguna droga lisérgica–, los paisajes, la luz, los colores, Johnny Depp, los demás, los oompa loompas, las canciones, las coreografías, el contraste entre lo digital y lo análogo (¡esas ardillas!), todo en *Charlie y la fábrica de chocolate* es un poco feo. Y está bien que así sea. Ya es casi un lugar común lugar decir que Burton es un especialista en rescatar (o ver, o inventar) la belleza en lugares así. Después de todo, Charlie vive en la más asfixiante pobreza, la ciudad industrial es aplastantemente fría y los chicos que entran a la fábrica (y sus padres) son todos un asco. Mejor ni pensar en los resultados de aplicarle a la historia de Roald Dahl una belleza marca *Amélie* o *Primavera, verano...* Ni siquiera las golosinas son tentadoras: esos ríos de chocolate que parecen caca me hicieron olvidar del chocolate que había comprado antes de entrar al cine y que descansaba hecho un pegote en el bolsillo del pantalón de mi novia. El seudoglamour modelo 2005 de Burton me estaba resultando fascinante.

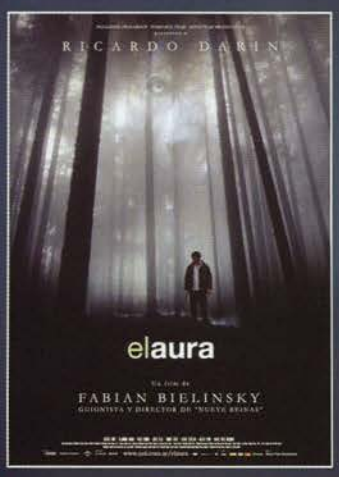
Sin embargo, cuando llegan a la fábrica, la película da un vuelco; además de ser fea, empieza a tener momentos autoconscientes ("estoy teniendo muchos flashbacks hoy..."), chistes marca *Los Simpsons* basados en el engaño momentáneo al espectador (Charlie en el museo de las banderas) y muchos, demasiados, guiños, citas y referencias (Bubsy Berkley, *2001*, The Beatles). Es decir, Burton abre su mundo, lo deja llenarse del mundo exterior. Esta abertura termina restando mucho: el universo del film pedía a gritos ser hermético, cerrado sobre sí mismo. Es como si en *Una serie de eventos desafortunados* apareciera de improviso Madonna bailando o Bush en un televisor.

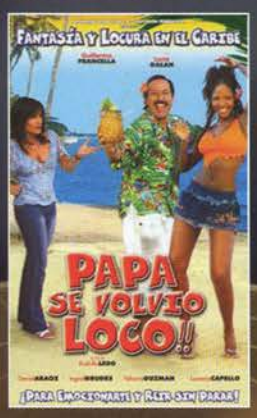
*Charlie y la fábrica de chocolate* empieza y termina de forma similar a *Edward Scissorhands*, pero entre ese cuento de hadas y esta película que desborda ingenio, a Tim Burton se le perdió algo.
**Ezequiel Schmoller**

# CINE **ARGENTINO**

## Ahora, profeta en su tierra

### ACLAMADO POR EL PUBLICO
### CONSAGRADO INTERNACIONALMENTE





INCAA

INSTITUTO NACIONAL DE CINE
Y ARTES AUDIOVISUALES

# EL AMANTE / ESCUELA

**CRÍTICA DE CINE**

**El Amante / Escuela** es una carrera de dos años, organizada en cuatro cuatrimestres, dictada por los redactores de **El Amante**.
O, si se lo quiere tomar menos orgánicamente, una serie de cursos sobre cine, un lugar de conversación, la posibilidad de encontrarse y aprender discutiendo.
A su vez, cada materia –tanto de primero como de segundo año– podrá ser cursada independientemente a modo de seminario, con una tarifa diferencial.

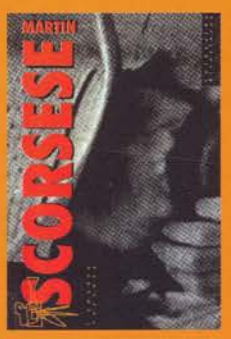
Materias de primer año
Teorías del cine 2
Historia del cine 2: Otras industrias
Crítica y críticos 1
Cómicos y comedia
Cine norteamericano clásico: Géneros y autores
Medios y escritura 1
Materias de segundo año
Documentales
Los géneros marginales
Nuevo cine argentino
Historia del cine 4: El cine independiente
Autores fuera de Hollywood
Medios y escritura 2

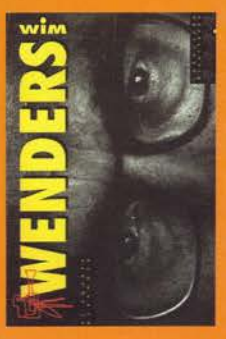
**Director** Gustavo Noriega
**Profesores** Diego Brodersen, Gustavo J. Castagna, Leonardo M. D'Espósito, Marcela Gamberini, Santiago García, Gustavo Noriega, Javier Porta Fouz, Eduardo Rojas, Diego Trerotola.

Para informes llamar al **4951-6352**
o escribir a **elamanteescuela@fibertel.com.ar**
Horarios, aranceles, programas en
**www.elamante.com**

## EN OCTUBRE

Suscribite por 12 números
a **EL AMANTE**
y llevate un **libro** de regalo
**llamá al tel/fax** 4952-1554
**o escribinos a**
amantecine@interlink.com.ar




## Y si vivís en otro país también podés recibir **EL AMANTE** en tu casa

Gastos de envío incluído
**Mercosur** u$s 75, **Resto de América** u$s 100, **Resto del mundo** u$s 130

Envianos un cheque en dólares a nombre de
Ediciones Tatanka S.A. a Lavalle 1928, 1º P
(C1051ABD) Buenos Aires.
Argentina.

O también podés hacerlo a través de **Western Union.**